Зара Абдуллаева

Роман Балаян. Без иллюзий

второе издание 1989 / 2015

УДК 791.633-05(477)
А 139

Абдуллаева Зара. Роман Балаян. Без иллюзий. – Изд. 2-е, доп. – К.: ДУХ І ЛІТЕРА, 2015. – 128 с.

ISBN 978-966-378-386-4

Второе, дополненное, издание книги «Живая натура. Картины Романа Балаяна» (Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр». М., 1989). Эссе о фильмах одного из самых значимых режиссеров 1970–80-х годов, определившего героя, темы, сам нерв ушедшей эпохи, сопровождаются беседами с Балаяном.

Для широкого круга читателей.

Издатели: *Константин Сигов* и *Леонид Финберг*

Дизайн: *Иван Григорьев*
Компьютерная верстка: *Ирина Риндюк, Светлана Невдащенко*
Корректор: *Наталия Аникеенко, Оксана Пашко*

ISBN 978-966-378-386-4

© Всесоюзное творческо-производственное объединение «Киноцентр». Москва, 1989
© ДУХ І ЛІТЕРА, 2015

ДВАДЦАТЬ ПЯТЬ ЛЕТ СПУСТЯ

Зара Абдуллаева: Зачем вы хотите переиздать книгу, вышедшую в 1989 году? Как ветеран войны, вспоминающий былые походы? Я бы не стала. Это моя первая книга, а в апреле 2014 года вышла шестая.

Роман Балаян: Если честно, чтобы оставить что-то о себе детям, Сурену, Карине, внуку, тоже Роману, кстати, подарить эту книгу своим друзьям. Тем более, этой книги уже нет даже у меня дома. Плюс – желание поместить в переиздании фотографии жены, детей, внука, близких друзей. Придумал даже фразу для послесловия. Ироничную, конечно: «25 лет спустя без виконта де Балаяна» *(смеется).* Вообще, Зарочка, я очень изменился со времени, когда вышла книга. Я тогда, скорее, баловался режиссурой, игрался в нее, никогда не держал в руках сценарий во время съемок, бесконечно импровизировал на съемочной площадке, был легкомысленным или, точнее, легко мыслил. Тогда я умел слышать глазами и видеть ушами! Понимаешь? А после 1988 года снял пять фильмов, но это была просто работа по профессии, увы, без прежнего задора, без страсти к кино, что очень важно для режиссера. Знаешь, есть такой грузинский анекдот:

– Ну что, Гиви, устроился?

– Нет, работаю.

Поэтому вопросы задавай любые, только не об этих последних пяти фильмах. Кстати, после 88-го года, по-моему, ни одного шедевра на бывшем советском пространстве я не видел. Хорошие фильмы были. Даже очень. Шедевров не было. В чем причина? Те, кому столько же лет, сколько и мне, выросли, к сожалению, на сопромате. Мы жили в клетке и раздвигали ее прутья, кто как мог. Сейчас мы вроде бы в золотой клетке, но порхать в ней как-то не очень хочется.

Зара Абдуллаева: Разве эта клетка золотая?

Роман Балаян: Позолоченная. Того порыва, того кома в горле больше не существует. Все это исчезло. Может, у молодых есть драйв, не знаю...

А правда ли, что большинство из них снимают сплошную чернуху? Я ведь в кино не хожу, но довольно часто и отовсюду слышу именно об этом.

Зара Абдуллаева: Неправда.

Роман Балаян: Тем, кто так говорит, я отвечаю: «Ничего страшного. Начиная с 90-х настало время безвременья, безверья… Пришло время кинопатологоанатомов. Только патологоанатом может до конца понять, чем болел человек, а также общество, если суметь обобщить».

Зара Абдуллаева: Не согласна. Вы не знаете Бакурадзе, Сигарева, Хомерики, Звягинцева, Хлебникова, Федорченко, Попогребского. Они снимают очень разное кино. Не говоря уже о Кире Муратовой.

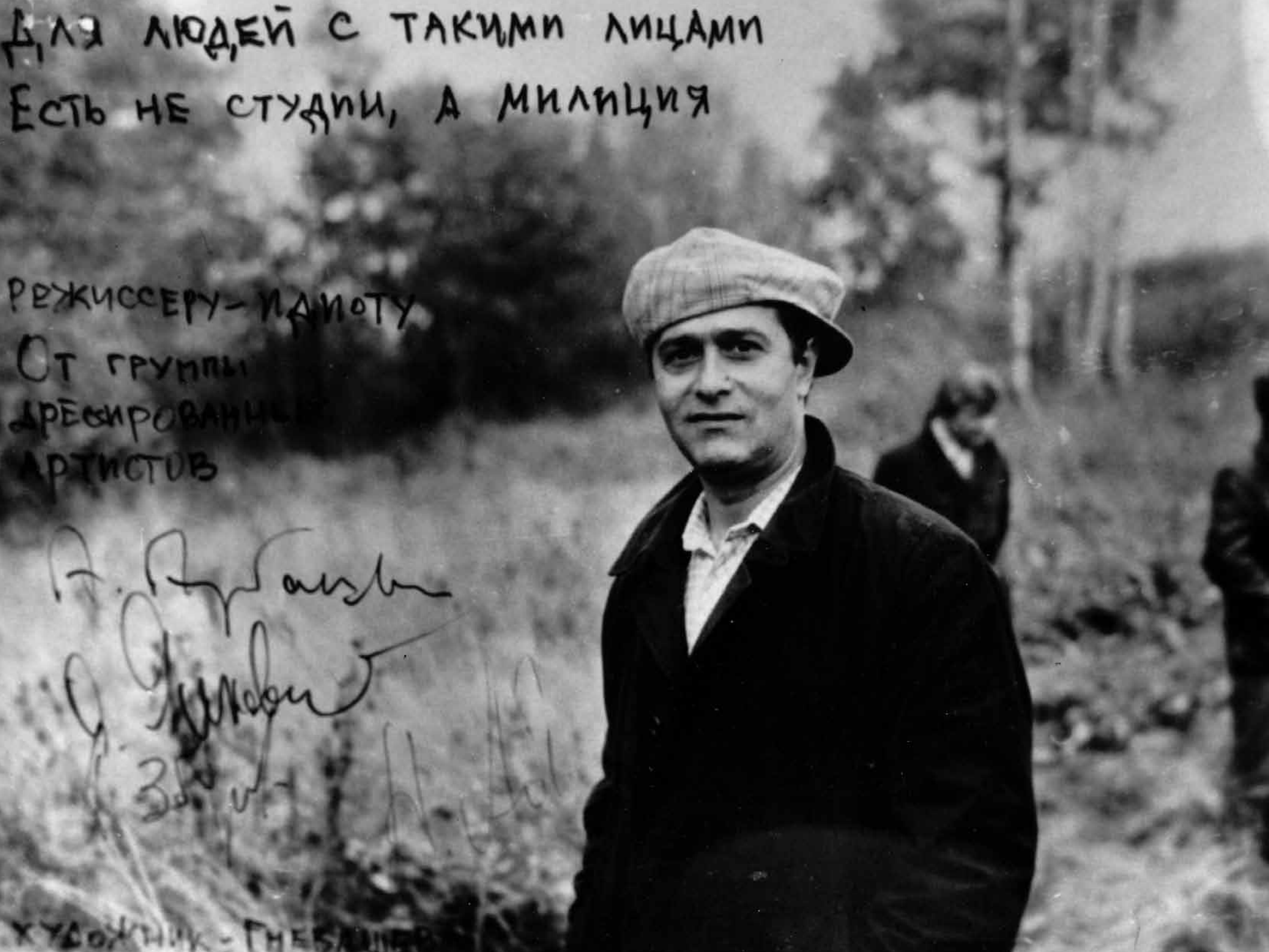
Роман Балаян: Зара, мы говорим об общем состоянии кинематографа, а не о приятных исключениях.

Зара Абдуллаева: В ваше время тоже важны были только исключения.

Роман Балаян: В прежних фильмах был другой порыв, тайнопись, что очень для меня существенно. А сейчас зачастую клиповый, быстрый монтаж – не успеваешь приглядеться к глазам артиста.

Зара Абдуллаева: Вы бы посмотрели фильмы, о которых вам рассказывают, и решили, есть там нечто для вас интересное или нет. Иначе этот разговор беспредметный. Поэтому вернемся к вам. Я помню обсуждение фильма «Храни меня, мой талисман». Ужасное. Вас затоптали. А я считаю, что эта картина намного глубже и серьезнее «Полетов…». Суд над вами проходил в Доме кино, в Малом зале, где русская интеллигенция объяснила, что с русской классикой вы не на дружеской ноге. И вы проявили слабину, Роман Гургенович. Поверили этим людям, которые были агрессивны и охранительны. Именно после той встречи с прогрессивными кинематографистами вы, мне кажется, перестали себе доверять. Очень зря. Почему вы прислушались к мнениям этих людей?

Роман Балаян: Это не так. Просто у меня на обсуждениях нет привычки перечить. Я злился и готов был спорить лишь тогда, когда в прессе появлялись рецензии в довольно хамском тоне. Зато меня тешило, что фильм очень понравился на премьере в Ленинграде Леше Герману, который сказал: «Ромка, если бы я снимал современный фильм, то снял бы именно об этом и именно так. Спасибо тебе». Когда Леша со Светой отошли, присутствовавший при этом комплименте Карен Геворкян, режиссер, которого я тоже очень уважаю, сказал: «Не слушай их и не снимай больше этих артистов». Оба мнения я выслушал спокойно. И даже с Кареном гулял до поздней ночи… Во мне нет режиссерского эго – оно исчезло в 1979 году. Еще до «Полетов во сне и наяву». Тогда, однажды утром, во сне или только проснувшись, я подумал: «Нет, не получится из меня тот режиссер, которого я молодым себе представлял». Я ведь, как минимум, думал, что буду на уровне Феллини, Бергмана... Но, осознав, что это не так, стал нормальным человеком. Без иллюзий. Прост в жизни, в своем окружении. «Ну как же, вы ведь сняли “Полеты во сне и наяву”?» – говорили мне. Кстати, до «Полетов...» я пять лет не работал, а все друзья снимали. И говорили: «А чего ты не снимаешь? Чё ты из себя строишь?» Я не снимал, во-первых, потому что не проходили мои сценарии, во-вторых, думал: «Ну, что они там снимают, подумаешь!». И мое ощущение внутреннего высокомерия к происходящему и собственное понижение, то есть не очень лестная самооценка, все это и есть, в общем-то, в характере невстроенного в эту жизнь героя «Полетов...». Он там вроде как изгой и ветреник, страдалец и падший ангел. А по мне – замечательный


Для людей с такими лицами
Есть не студии, а милиция
Режиссеру-папоту
От группы
дрессированных
артистов
Художник-Гнебашев

человек. Личность. Потому в той среде он неприемлем. Эх! Если бы в 79-м году я дебютировал в Армении с «Буйволицей» Гранта Матевосяна!

Зара Абдуллаева: Вы обещали эту прекрасную вещь снять и обманули.

Роман Балаян: Да. До 79-го года мне три раза рубили сценарий на «Арменфильме». Это был бы мой лучший фильм. Знаешь, когда я посмотрел «Андерграунд» Кустурицы… Мама родная! Какая там наглая режиссерская и актерская безоглядность. Этакое свободное плавание – то в воду прыгнет, то в воздух взлетит. Класс! Не важно даже, какой камерой он снимал и о чем, там есть аура иных измерений и нетутошних мыслей... Вот именно такого посыла и такой раскованности я хотел бы, если бы делал «Буйволицу». Снимая на родине, на «родимых пятнах». Из меня совсем другой режиссер родился бы...

Зара Абдуллаева: В «Буйволице» нет опасной идеологии. Почему ее не дали снимать?

Роман Балаян: А почему должны были мне дать? У них для своих не хватало денег, чтобы дать работу. Я три раза подавал варианты и ни разу не заключили договор. А ведь принято заключать договор, платить аванс. Ладно, давай о другом... Начиная с 91-го года, с отделением государств, я потерял масштаб восприятия культурного пространства. И соотнесенности с миром. Я говорю, конечно, не о советской власти. Слава Богу, отделились и так далее, но почему мы – люди культуры – отделились друг от друга? Когда я был в Ташкенте, помню, посмотрел «Триптих» Али Хамраева, в Эстонии – «Гнездо глухаря», замечательные картины. Я спорил с моими друзьями, которые считали, что «Древо желаний» Тенгиза Абуладзе не лучший его фильм. А по-моему, потрясающий! Дай Бог, другому такое кино снять. Я смотрел эти картины и что-то важное для себя получал – не в смысле подражания, конечно, но обогащаясь как режиссер и как человек. Тогда не важно было – снимаешь ты или не снимаешь, главной потребностью было внутреннее обогащение. Вечером засыпаешь и знаешь, что будет киношное утро. С 90-х годов это ощущение пропало. Ну, во-первых, в 90-х отрасль кино почти умерла. Хотя я и в это время снимал. Но, как уже сказал, то была просто работа. Зато, повторюсь, как человек я стал лучше. Гуманнее, что ли. Появилось больше сострадания к чужим, неудавшимся судьбам, неравнодушие к чужим бедам.

Зара Абдуллаева: Вы и раньше не были плохим парнем.

Роман Балаян: Знаешь, почему в моих картинах есть недостатки? Именно из-за того, что ты сейчас подчеркнула во мне, тогдашнем. Я всегда прощал непрофессионализм тех, кто со мной работал. И не позволял себе их обижать, выгонять из группы. Но во мне была, правда, еще и страсть к мгновенной импровизации. И это их спасало от моего гнева. Мне нужна была, к примеру, зеленая лампа. Не принесли, не

достали. А я ведь три дня назад просил найти. «Принесите мне зеленую пепельницу», – говорил я тогда, раз нет лампы. И тут же переделывал сцену. На ходу. Плохо ли, хорошо ли я снимал, но очень легко, без натуги, почти не вдаваясь в подробности. Есть общее представление о том, какой должна быть картина, и мне этого было достаточно. Я никогда не рассказывал группе, о чем на самом деле снимаю. Два человека всегда обижались. Оператор и художник. Художник просил делать заранее раскадровки. Какие раскадровки? Оператор спрашивал, а что мы завтра снимаем? Если я буду знать, что именно завтра снимаем, мне будет неинтересно.

Зара Абдуллаева: Режиссер Ульрих Зайдль, который в эти дни проводил мастер-класс в Киеве, никогда не рассказывает оператору, что ему предстоит снимать. И с актерами не репетирует.

Роман Балаян: Может быть, так не очень правильно поступать, но мне было комфортно.

Зара Абдуллаева: Анатолий Васильев делал видеоверсию своего старого спектакля «Серсо» специально как любитель, хотя это сложнейшая профессиональная работа. Как-то он спросил: «Зара, кто снимает сериалы? Профессионалы или любители?» – «Профессионалы». – «Вот именно». Поэтому самое главное – в какой-то момент намеренно наплевать на окультуренное восприятие.

Роман Балаян: Меня на Венецианском фестивале в 1986 году спросили: «Кто монтировал ваш фильм “Храни меня, мой талисман”?» Он был представлен в основном конкурсе. Они же не знали, что у нас тогда не было режиссеров-монтажеров. «Что вас смущает?», – спросил я. – «Очень рваный монтаж», – говорят они. А я в ответ: «У меня очень рваные мысли в этой теме». – «Еще раз… что вы сказали?» – «Ну, рваные мысли, понимаете? Я пытаюсь что-то досказать, самому разобраться в чем-то» – «А-а, но почему через рваный монтаж?» – «Ну и что? Для меня ваши замечания комплимент, кстати».
Когда в «Филере» жандармы бьют человека, я не приближаюсь к ним не потому, что не умею драки снимать. Я просто заставил Олега Янковского встать у дерева, трансфокатор, слава Богу, работал. Так вот, те дерутся на общем плане, а трансфокатор едет на Олега, который как интеллигентный человек пытается помешать драке: «Перестаньте! Что вы делаете!». Но снова он у дерева, и снова рвется вперед, и снова назад, и... кино это или не кино, я не знаю. Но мне такое нравится. Желание включиться в действие и не совершить поступка. Не мог мой герой ворваться к тем людям и раскидать их компанию. Потому что он вне этого физически, понимаешь?
Когда-то в Москве я давал интервью Андрею Максимову, в 92-м или 93-м.
– Вы могли бы убить человека? – спрашивает Максимов.
– Вряд ли, но допускаю. Это зависит от ситуации. А вы что, не можете?
– Я? Нет.
– Значит, вы не попадали в «нужную» ситуацию. Однажды в Ереване, по-моему, в 62-м году, я ногой

ударил человека. Я умел бить в прыжке ногой, тогда у меня это очень ловко получалось. Меня всегда звали, чтобы я самого сильного человека сбивал, а потом отходил в сторону. С остальными они расправлялись сами. Так вот, человек упал, но головой об асфальт. Мама родная! Я жду конца драки, а тот не встает. Ну, наконец, когда всех побили и те удрали, я, дрожа, подошел к тому, кто остался лежать после моего удара, и начал хлестать его по щекам... Смотрю, он открыл глаза и матом меня тихо поносит. Ну, слава Богу, а то я в ужасе подумал, что убил человека. Вообще-то, знаешь, для меня в «Преступлении и наказании» самый важный момент – это три взмаха топором Раскольникова. Он только на третий раз ударил. Но для меня страшнее эти два замаха. А когда ударил – уже понятно. Это поступок. Проступок. Вот какие сомнения занимают меня. После того, как я утратил художественное эго, во мне появилось безумное чувство сострадания. Даже чересчур, по-моему. Вот смотрю, к примеру, передачу «Жди меня». Там старики какие-то тридцать или сорок лет не виделись, теперь встретились, обнялись, плачут, а у меня ком в горле. Я отворачиваюсь от жены, потому что, не дай Бог, слеза появится. Что это? Сентиментальность от возраста?

– Вы верите в Бога? – спрашивают меня иногда журналисты.

– Ну, поскольку Он во мне...

– Как в вас?

– А у вас где? – спрашиваю я.

– Ну-у…

– Вообще-то, Бог – это бесконечность. Это то, что растворено в атмосфере – вроде бы и есть, но мы никогда не увидим. Он незрим. Но видит тебя и что тебя беспокоит. Кого-то, может, и радует. Не спорю. Знаешь, Зара, я почти доволен нынешней своей жизненной позицией, назовем это прозябанием или признанием своей ниши. Обожаю безделье. Но если бы меня кто-то разозлил, конечно, и я увидел бы нечто выдающееся... Как «Андерграунд» Кустурицы! Но ничего не вдохновляет. Я всюду говорю: запускайте дебютантов, проверьте киногенофонд. Я это делаю, кроме прочего, из-за эгоизма: вдруг они что-то снимут необыкновенное, и я проснусь? Выйду из режиссерского небытия.

Из двенадцати своих фильмов признаю только шесть, а точнее, четыре. В Лондоне мне устроили ретроспективу и готовы были показать все двенадцать фильмов. Я сказал, что привезу четыре. Они удивились. «Иначе не приеду», – ответил я. И показал «Полеты…», «Поцелуй», «Талисман…», «Филера». Еще хотел «Первую любовь», но вряд ли это тронуло бы иностранцев.

Зара Абдуллаева: А мне нравится «Каштанка».

Роман Балаян: В «Каштанке» есть дефект, который вы, критики, пропускаете. Дефект этот заметили Давид Боровский и Анатолий Эфрос.

Оба говорили: «Есть один недостаток в самом начале». Я отвечал: «Знаю. Хотите, сам скажу?» Я никак

не мог актера Дурова – поскольку тогда был никто – заставить мучить собаку, бить ее, а у Чехова еще и мальчик голодной собачке мясо на ниточке дает, а потом эту ниточку с мясом вытаскивает обратно. Но все равно эта скотина в конце, после той чудной жизни, которую дал ей клоун, возвращается к старому хозяину. Потому что все собаки преданные, кто бы их ни мучил. Поэтому я первые десять минут фильма не могу смотреть. А вообще-то, «Каштанка» – лучшая моя визуальная картина. Сам я смотрю фильм с момента, когда клоун видит под дождем скулящую собаку. Но не могу видеть начало из-за того недостатка, когда она живет у столяра. Кинематографически мне нравится, но философски – нет. То, что я не сделал с Дуровым, мешает мне считать «Каштанку» совершенной.

Зара Абдуллаева: Возражаю. Притом, что «Бирюк» сделан более правильно и является, как считается, более состоявшейся картиной, мне, несмотря на недостатки «Каштанки», которые и я углядела, она все равно дороже. Потому что там абсолютно чеховский мир, пусть и не доведенный до жестокости, которая есть в рассказе. В фильме точный контакт с Чеховым. А «Бирюк» выточен – именно так полагается снимать хорошее кино.

Роман Балаян: Не спеши, моя дорогая Зара. Есть и другие мнения. Простое кино – это не простота.

Зара Абдуллаева: Причем тут простота? Я люблю, чтобы кино с ущербом было. Не отдам «Каштанку».

Роман Балаян: А я и не забираю. Это одна из лучших ролей Табакова.

Зара Абдуллаева: Вторая – в «Трех историях» Киры Муратовой. Такое же бабское лицо, одиночество, жалкость.

Роман Балаян: Табаков, вообще-то, Актер Актерыч. В лучшем смысле этого слова. Его величество скоморох. Костя Райкин после «Каштанки» мне сказал при Олеге: «Лелик, это твоя лучшая роль и знаешь почему? Потому, что нет партнера рядом».

Зара Абдуллаева: Вернемся к вашим сегодняшним ощущениям. Мы же пока живем не за железным занавесом. Существует множество прекрасных, плохих, средних фильмов. Почему вы не заражаетесь ими, как когда-то «Андерграундом»? Или не сопротивляетесь им? Почему вы говорите только о пространстве бывшего СССР?

Роман Балаян: А что если это своевременный уход со сцены? Знаешь, есть артисты, вовремя не догадывающиеся оставить сцену. Может, я вовремя покинул большую сцену и топчусь на малой, поскольку все еще разрешают? Тем более что мне стало больше доставлять удовольствие посещать концерты классической музыки, ходить по художественным галереям. Я почти единственный там постоянный посетитель,

Грант Матевосян

на руках сам Джон Войт

Сергей Параджанов

Рустам Ибрагимбеков

где, если честно, за все двадцать лет только пять картин впечатлили. Но это не страшно. Я завидую художникам, потому как они наедине с холстом. Всегда завидовал и писателям, композиторам. То, что я сам не умею, вижу в галереях, слышу в филармонии. Призвание во мне увяло, осталась профессия, ремесло. А это уже мне не так интересно. Не заводит, понимаешь? Разве что, если кино возвратилось бы к черно-белому варианту. Отсутствие цвета давало понять зрителю, что это искусство, а не жизнь. «Искусство – ложь, помогающая нам понять правду», – это не я, Пикассо сказал. Например, отсутствие занавеса в некоторых спектаклях разоблачает тайну, убирает расстояние, дистанцию между публикой и сценой. А еще мне важно видеть и ценить то, чего я не умею. Ах, если бы я умел рисовать, разве стал бы режиссером?

Видишь ли, я могу снимать плохое кино, но умею различить, где хорошее кино, а где просто хороший фильм. Дело не в этом. Просто я перестал болеть кино. Исчезло это, да и ладно. Зато я стал ближе к людям, к прохожим, бомжам и т. д. Я начал зарабатывать, помогать нуждающимся... Ну, не получился из Балаяна тот режиссер, и хрен с ним. Зато я стал видеть тех, кому нужна моя помощь. Иногда даже думаю, не слишком ли часто помогаю? Потому что когда меня долго нет, они, наверное, думают: «А чего же это он не идет?» Понимаешь?

Зара Абдуллаева: Еще бы.

Роман Балаян: Я искренне радуюсь, если вижу родившийся вдруг талант в кино. Если мне нравится, проталкиваю изо всех сил. Я вообще в данное время за дебюты. Чтобы их было множество и чтобы можно было выбирать из них. Год назад в Армении я открыл высшие режиссерские курсы. Надеюсь, кто-то меня удивит.

Послушай интересную историю. После страшного провала «Эффекта Ромашкина», своего дебюта, я пришел домой к Тарковскому с просьбой, чтобы он написал письмо Щербицкому в защиту Параджанова. Несмотря на провал, я был по-прежнему резок в суждениях и сказал ему: «Я видел “Зеркало” и очень вам завидую. Но мне мешает начало вашего фильма. Вот это: “Я могу говорить…”». – «Почему?» – спрашивает. Отвечаю: «Я бы начал с этой безумно потрясающей панорамы – она сидит на изгороди, а из глубины идет человек, подходит, что-то спрашивает. Потрясающе. А этим “я могу говорить” вы хотите кому-то сказать, что вот, мол, я какой... » – «Ну, странно, – сказал ехидно Андрей. – Это замечание мне сделал и Ермаш». – «Правильно, потому что вы для него этот эпизод и сняли. Поверьте, Андрей Арсеньевич», – не унимался я. И вдруг он говорит: «Лариса Павловна, а давайте в монтажной попробуем это сделать». Не знаю, попробовал он или нет, но с тех пор он очень нежно ко мне относился.

«Полеты…» он видел за границей, снимая «Жертвоприношение». Взял с собой на просмотр шведскую супружескую пару и переводчицу Лейлу Александер Гаррет. После фильма стал кричать в восторге, а шведская подруга Бригитта спрашивает: «Андрей, в чем дело? Банальный фильм, муж изменяет

жене, имеет молодую любовницу, еще у него есть и другая, постарше». И Андрей заорал, забегал: «Вот! Вот! Я же говорил, они никогда не поймут нас! Я всегда так говорил!» Я тоже считаю, что «Полеты…» – картина для нас. Для наших зрителей. В 1986-м Мастроянни посмотрел «Полеты…» и «Поцелуй». После «Поцелуя» сказал: «Рома, умоляю, сними меня в каком-нибудь таком фильме». – «Тебе не понравились “Полеты…”?» – «Понравились, но это мне очень близко, я жил такой жизнью. А в “Поцелуе” есть что-то, кроме истории, которая рассказывается, понимаешь? Такая нежность, драматическая нежность. Какой там у тебя Янковский!»

Когда Леша Герман приступал к фильму «Трудно быть Богом», он решил попробовать Абдулова на ту роль, которую потом сыграл Ярмольник. В Доме кино ему показали «Поцелуй». Он тут же позвонил: «Какой же ты молодец, Ромка. Какой там Олег! Как тебе это удалось? Как бабочка. Ничего не делает. Что ты ему говорил?» – «Олег, ничего не делаем. Тебя нет с ними. Ты присутствуешь и отсутствуешь. Ты сам с собой», – только это и объяснил Олегу в начале съемок. «Да, а Абдулов хорош, но не мой», – сказал Герман.

Самое интересное, что Олегу я предлагал ту роль, которую сыграл Абдулов, но он попросил другую: «Рома, я никогда такое не играл. Возьми Абдулова на ту роль». Некоторые говорили, что рядом с Абдуловым Олег – актер из массовки. Они не поняли тонкости этой роли. Ты же знаешь, что я не люблю смотреть свои фильмы. Год назад начал исправлять в компьютере цвет своих картин, потому что диски были с прокатных копий. Вынужден был полувосстанавливать и «Первую любовь», потому что мне ее дали на диске. Другие диски были хотя бы с негатива. Знаешь, это мой единственный фильм, который я досмотрел до конца, без перерывов. Представляешь?

Зара Абдуллаева: Нет. Надо пересмотреть.

Роман Балаян: Зара, нежнейший фильм. Ну, а чтобы ты поверила, поведаю, что сказала после просмотра твоя любимая Кира. Можешь ее спросить.

Итак, Москва, Дом кино, фойе. Год 94-й или 95-й. Подходит тогда еще незнакомая со мной Кира Муратова:

– Вы идете на свой фильм?

– Какой фильм?

– На «Первую любовь».

– А где его показывают?

– В Киноцентре. Вы что, не знаете?

Еще таким тоном строгим говорит, ну, ты знаешь, наверное. Это я потом понял, что она вообще такая. – Да нет, – говорю. – Пойдемте лучше в ресторан.

– Вам что, не нравится ваш фильм?

«Кто боится
Вирджинии Вульф»
спектакль театра
«Современник»
(телеверсия)
Валентин Гафт
Марина Неелова

– Кира, это не имеет значения. Я думаю, вы получите больше удовольствия, посидев со мной в ресторане. Поедим, поболтаем...

Зара Абдуллаева: Она не любит поболтать.

Роман Балаян: Она говорит: «А я пойду смотреть!»
Жалко, что в книге не будет видно ее мимики, как она это сказала. Я еще подумал: «Вот наглая баба! Чего она так разговаривает? Подумаешь – Кира Муратова! Мы стоим в фойе, и тут мы на равных, как люди, а не как режиссеры». Поднимаюсь в ресторан. Через два часа Лариса – метрдотель, говорит: «Рома, тебя ищет какая-то Кира Муратова».
Спускаюсь в фойе. Кира говорит:
– А чего вы не пошли все-таки?
– А вам понравилось, что ли?
– Да. И знаете почему? Там нет ни одной уступки зрителю.
Фантастическое мнение! Хорошо, что при этом не было недовольных этим фильмом зрителей.
И вот я в 2010 году исправляю цвет. Черт побери, оказалось столько нежности и наива я придумал в этом фильме. На мой взгляд, половина людей не полюбила этот фильм потому, что там дебютировала Анечка Михалкова.

Зара Абдуллаева: Потрясающая актриса. Вы ее открыли, а мы тогда не поняли, что она и в вашей картине замечательная.

Роман Балаян: Кира говорит: «Можете меня познакомить с Аней Михалковой? Она мне очень понравилась, хочу ее снимать».
– Да нет проблем. Я вам дам номер телефона. Это, собственно, номер ее отца.
Ну, не знаю, разговаривала она или нет с ней. Но фразу, которая должна была взбесить всех зрителей, – «ни одной уступки зрителю» – я запомнил. Там столько классных деталей я вдруг увидел, придумок разных… Разве что несколько не хватает эмоций, что ли... Так вот, посмотрев, делая коррекцию цвета, я обиделся и подумал плохо о кинокритиках и зрителях. «Ни хрена не понимают!» Звоню Пашке Лебешеву, с которым мы снимали этот фильм: «Паша, пересмотрел “Первую любовь” – классный фильм!» – «Блин, я тебе всегда говорил. Ты кого слушаешь!» – рявкнул Паша.
Посмотри, Зара, хоть я не настаиваю. Мне там как автору многое оказалось близко.

Зара Абдуллаева: Обязательно. Я эту картину очень плохо смотрела на «Кинотавре».

Роман Балаян: Не только ты. Кстати, на премьере в Москве, в Доме кино, подошел один из продюсеров «Списка

Шиндлера» и вовсю хвалил. Другое дело, что этот «Список…» мне не нравился. Второй человек, которому понравился этот фильм, был Паша Лунгин. Больше не помню никого. Сколько фильмов, которые меня в свое время не тронули, а потом, посмотрев их через несколько лет, я удивлялся: «А чего это я так думал?»

Зара Абдуллаева: Если б после всего, что произошло, после распада контактов, солидарности, сопротивления, приязни вы не сняли бы ни одного фильма.

Роман Балаян: Ты говоришь об отказе? Но я же сказал, что работал. И все! Начал в то время с «Первой любви». Я для сына одолжил три тысячи долларов и 31 декабря 1991-го отправил его во Францию. Но никак не мог вернуть этот долг. У меня дома два многотомника – Чехова и Тургенева. Начал листать и напоролся на «Первую любовь». Сразу родились какие-то сцены, детали. Госкино России дало денег, почему бы не снимать? И так далее. Но начинал я, честно говоря, из-за денег. Чтобы долг отдать.

Зара Абдуллаева: А потом? Фильм, где Машков сыграл.

Роман Балаян: Ну, ты достала! Я же просил не говорить о поздних фильмах.

Зара Абдуллаева: Я вас отговаривала снимать «Райские птицы». Но вы упертый.

Роман Балаян: Это ты упертая! Я же говорю, не будем об этом. Поговорим о режиссуре вообще. Если бы вы, критики, были режиссерами, то внимательнее следили бы, например, за всеми выходами на сцену Евстигнеева. Вот четыре метра до партнера, но он эти четыре метра превращает в три минуты. Что он там выдумывает? Вот это режиссура, вот это актеры. Понимаешь? А прямословие нынешнего кино, прямолинейность его... Или нарочитая, прочитываемая мною якобы многозначительность долгих кадров. Я уже усек о чем мысль, а кадр все длится... Я об этом сужу как профессиональный зритель. Вообще-то режиссеры смотрят фильмы иначе, чем вы, критики. Кстати, смотрел недавно «Амаркорд» по телевизору и во многих местах скучал. Ну и что? Зато, когда первый раз смотрел, обалдел и вынужден был бросить «17 новелл о детстве», которые я перед этим сочинил. Потому что там у меня все это было, но не так, как у него, конечно. И про мастурбацию, и про снежки в попу девицам, и другие вещи. Я решил: ну, зачем снимать? Все будут сравнивать с гениальным Феллини не в мою пользу.

Зара Абдуллаева: Понятно, Роман Гургенович. И все-таки как вы жили эти годы?

Роман Балаян: Безумно скучно. Во-первых, все мои друзья или, скажем, единомышленники, в основном живут в

Москве. А в Киеве у меня есть Рапай, которого я навещаю каждый день. Ушли из жизни мои киевские товарищи: Костя Ершов, Миша Беликов. С Криштофовичем стали реже видеться. Рапай – скульптор. Ему 85. Мы очень похожи. Встречаясь, хохмим. То поем, то «издеваемся» друг над другом, то разыгрываем для себя спектакль двух идиотов. Ну, как два вампира встретились, один у другого высосал кровь, другой тоже не отстал, и они разошлись, получив удовольствие. Все мне говорят: «Ну что ты все время ездишь туда?». Да мне приятно, я с человеком, который меня любит, и я его люблю, и ни одной серьезной темы мы не трогаем. Ни одной. Редко о чем-то важном говорим. Но когда расходимся во мнениях – свое упрямство отстаиваем. Сейчас мы совершенно оглупели – решаем кроссворды. Это он меня на них подсадил. Я еле-еле соображаю. Он говорит: «Ну, ты тупой абсолютно!» А у него память! Мама моя!!! По любому случаю может вспомнить стихотворение какого хочешь поэта. Я иронизирую: «Что ты этот мусор держишь в голове? Заполни чем-то другим». Шучу, конечно.

Зара Абдуллаева: Данил Лидер жив?

Роман Балаян: Умер Данил Данилыч. Он, как ни странно, полюбил меня после «Леди Макбет Мценского уезда», которую ты не очень приняла. Она, вообще, очень немцам нравится, не знаю почему. Мы часто встречались с Лидером. Когда он болел, я навещал его дома. Он уже почти не видел. Тем не менее, когда Кира, жена, подносила ложку к его рту, а ложка проходила мимо, он подсказывал: «Левее, правее, прямо». При каждой встрече твердил: «Рома, есть в мире и в искусстве два понятия – макрокосм и микрокосм, все остальное – детали». И еще: «Роман, когда вы сидите в метро, вы ведь смотрите на колени женские? А я еще вижу там, под коленом, самое эротическое место». Каждый раз напоминал про «макрокосм, микрокосм».

Его сценография в «Тевье-молочнике» гениальна. Этот висящий над сценой кувшин с молоком, Млечный Путь на заднике... Сам спектакль мне не очень… Понимаешь, в этой декорации надо было по-другому играть. В театре ведь именно от художника, от образа его сценографии зависит тональность игры актеров. А в спектакле было так, будто пришел оперный певец к тебе домой, и кто-то его попросил: «Ну, спой!». И тот во весь голос, в тесной комнатушке... Понимаешь? Мне показалось, что в лидеровском микрокосме они играют бытовую драму... я не про Ступку говорю. Он как раз был очень хорош. Но дело даже не в этом. Сам спектакль… было впечатление, что он не в той декорации играется.

Зара Абдуллаева: Я почему-то вспомнила, как мы ехали с вами и Давидом Боровским в машине по Москве. Давид вдруг говорит: «Давайте проедем мимо замечательного барельефа Мандельштама на Тверском бульваре».

Роман Балаян: Да, черный такой провал. Как вмятина в судьбе. Боровский, конечно, был гений. Кстати, художник

«Каштанки». Он там так всё сделал – только дурак не смог бы снять приличный фильм. В такой декорации!

Зара Абдуллаева: Когда он переехал в Москву, вы встречались?

Роман Балаян: Чаще, чем в Киеве. Я жил у него. Он говорил: «Зачем гостиница? Иди домой!»

Зара Абдуллаева: Почему он больше не работал с вами? Слишком занят был?

Роман Балаян: Я его, во-первых, не звал ни разу. Да и, действительно, занят он был всегда.

Зара Абдуллаева: После художников театра Мейерхольда лучший в театре только Боровский.

Роман Балаян: Послушай забавную историю. Он всегда что-то клепал в мастерской. Торчал там целыми днями. В один из приездов, когда я уже не останавливался у него, позвонил:
– Давид, жду тебя в гостинице «Россия», на втором этаже в ресторане.
– Нет, Рома. У меня полно дел.
– На полчаса.
– Нет...
– Ну давай, я приехал всего на день.
Приходит Давид со словами: «Мне через полчаса идти, ребята».
Расстались мы через шесть часов. С нами был еще мой друг Рубик Мурадян. Так вот, Саша, сын Давида, рассказывал, что папа всем рассказывал об этом случае.
Когда Давида не стало, Марина, его жена, говорит мне: «Рома, помнишь, как ты Давида отвлек? Он все время говорил, что это было его лучшее время, ведь он забыл, что завтра надо сдать, послезавтра успеть и так далее, и так далее...».
Я не был на похоронах Давида, за границей где-то был. Приехал в Москву через год. Звоню Марине: «На каком кладбище?» – «На таком».
Поехал туда с моим водителем Алешей и долго искал могилу. Марине все время звонил на мобильник: «Можешь точнее указать место?».
Наконец, через два часа находим. Сын сделал плоский наземный лабиринт вместо всяких бюстов. Я исполнил свой долг, потому что не смог быть на похоронах.

Зара Абдуллаева: Помните, мы пошли к Борису Исааковичу Зингерману, который вас очень любил? Особенно за «Талисман…». Он говорил: «Это очень смелая и мало кому доступная картина».

рабочие моменты...

Роман Балаян: Конечно, помню. Знаешь, почему многим не понравилась картина?

Зара Абдуллаева: Потому что они увидели себя в зеркале.

Роман Балаян: Да, я их пощупал за одно место и оказалось, что они не такие уж потомки некоторых классиков, готовых отдать жизнь за свою честь. Потому герой Олега и упал в обморок. Он не выстрелил, да и я бы никогда не выстрелил. А Леша Герман меня спрашивал: «Рома, как ты придумал, что он в обморок упал?» – «Не помню. Сказал Олегу: давай в обморок упадем». Такие вещи приходили ко мне внезапно. Всю эту нерешительность, невозможность поступка интеллигенция приняла на свой счет и напала на картину. Но ни один из них не смог бы отдать жизнь за то, что опозорили его честь. Исключим из этого списка диссидентов.
Знаешь, о чем я жалею? Лет до сорока пяти я не боялся драться, а сейчас обхожу такие ситуации. Со стороны будто бы в уме и вмешиваешься, подходишь, раздираешь их, а на самом деле не подходишь. Были бы дуэли… где все от тебя зависит. Ты был бы с противником на равных.

Зара Абдуллаева: Вы вспоминаете детство?

Роман Балаян: Отец погиб на войне в 1942-м. Я его не видел. Когда мне было семь лет, моя мама вышла замуж. Мы переехали в Грозный из села Керт. Но родился я в другом месте, в Неркин-Оратаге. А воспитывался в Керте. Мама была врачом на пять деревень. Я объедался. Люди голодали, а я – сыт. Я был первым сиротой в селе, и все селяне мне в карман чего-то совали. Встречаясь, гладили по голове, ласкали. Ну, про это в книге есть, по-моему. Приехав в Грозный, я не знал ни одного русского слова. Ни «хлеб», ни «вода». Мама знала. Она родилась и выросла в Баку. Отчим преподавал русский язык в селе. Отец мамы был богатым человеком в Баку. Имущество его национализировали, самого посадили, и поэтому семья уехала в родное село. Ну, неважно. Итак, в Грозном я учил язык во дворе, на улице. За год научился, пошел в школу в восемь лет. Учился лучше всех. Меня учительница обожала. Но там был случай, который я тебе, наверное, не рассказывал. Во втором классе заметили, что мел... он был коричневый почему-то, кирпичного цвета… стал пропадать. Почти каждый день. Учительница страшно нервничала, подозревая в этом хулиганстве кого-то из нас. Однажды в сортире кто-то заметил, что этот мел, спрятавшись, грызет один из наших соучеников…

Зара Абдуллаева: Кальция ему не хватало.

Роман Балаян: Мы на него напали. И я, может, тоже, хотя не помню. Били этого мальчика. За то, что пропадает мел, который он крадет, за то, что из-за него подозревают всех... Не знаю, рассказывал ли я тебе об этом своем грехе – участии в групповом избиении? Что-то не дает мне это забыть. Вообще-то, кроме так

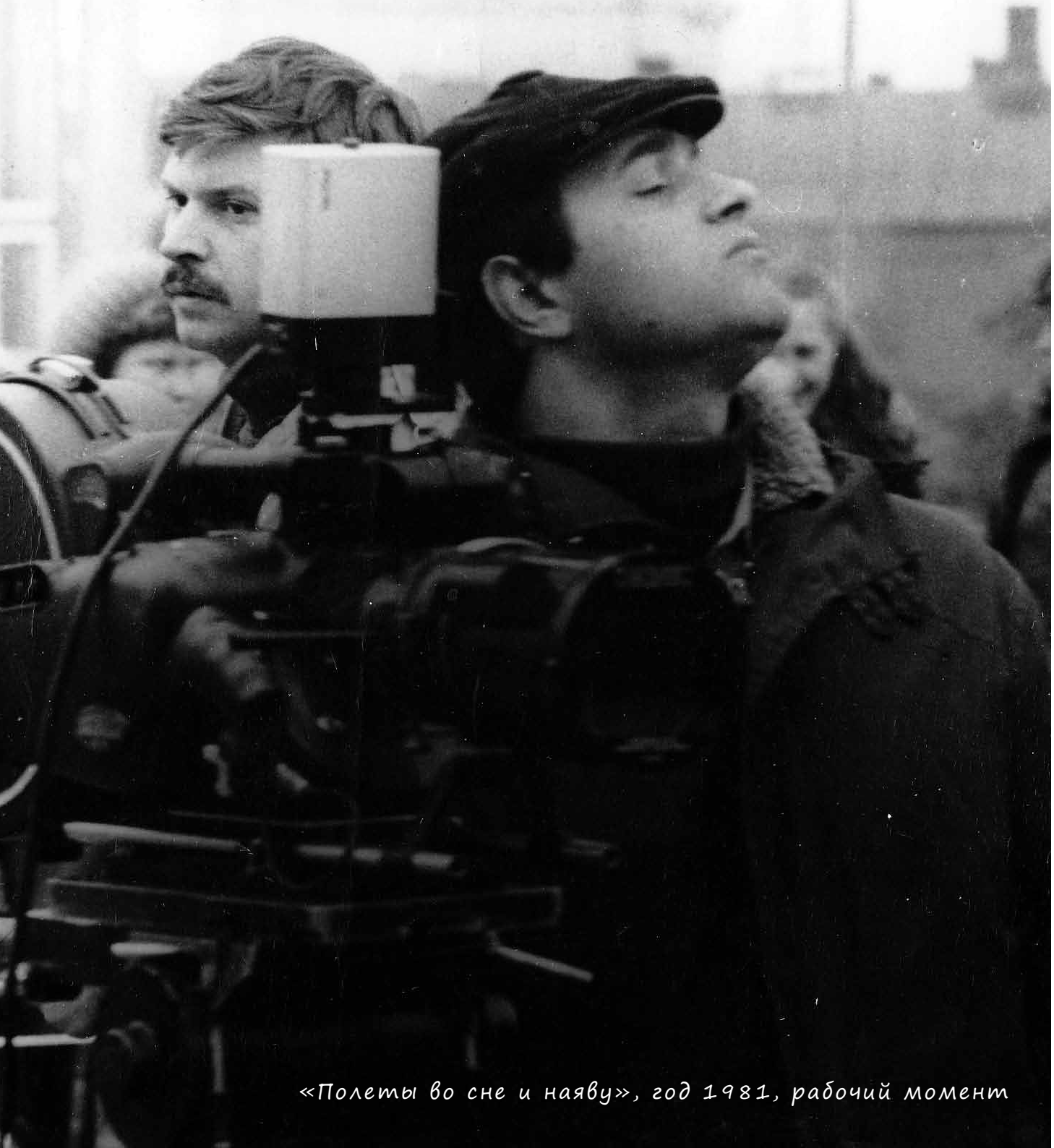
называемых мужских проступков, не будем уточнять каких, ни одного греха не припомню. Такого, чтобы я покаялся... Для Причастия, наверное, что-то есть. Но, к счастью, не было ни одного поступка, когда я безумно обидел бы кого-то... избил ни за что. Бил я, конечно, и меня били. Параджанов после провала «Эффекта Ромашкина» часто мой ужас вспоминал, хотя знал, что я тоже считаю этот фильм бездарным. Но я его обидел. Чуть не ударил. А ведь он себя считал моим отцом. Короче, я поссорился с ним. Послал в одно место. За год или восемь месяцев до его посадки. Однажды вижу: он идет по студии с Виктором Джорбенадзе, его другом, художником «Цвета граната». Параджанов, а он знал, что я резкий, могу что-то сказать, начал отставать от Джорбенадзе. А Джорбенадзе подошел ко мне: «Слушай, он очень переживает, ну, помирись». – «Да пошел он на фиг! – говорю. – Говно несчастное». Я себя веду дерзко, сняв бездарный фильм, а гений боится подойти. Представляешь? Стоит, как будто он никто и хочет помириться. Виктор говорит ему: «Иди, помирись». Параджанов подошел, обнял меня, поцеловал и шепнул на ухо: «Если б я не знал, что через год умру, я бы с тобой не стал мириться». Через год его посадили. Ничего себе, да? Вообще-то я был в те годы очень наглым. После просмотра «Цвета граната», а это 69-й год, кажется, все вышли, хвалят. А я ему говорю: «Сергей, мне кажется, это ваша творческая неудача». Он в ответ: «Что? А ну давай, обратно в горы!».

Зара Абдуллаева: Почему вы решили, что неудача?

Роман Балаян: Мне так показалось. Хотя потом, после третьего просмотра, он мне стал безумно нравиться.
Недавно по РТР в передаче «Прямой эфир», посвященной Леониду Быкову, один тип с нашей студии прилюдно покаялся, что был сотрудником КГБ, заодно намекнув, что после ареста Параджанова друзей Параджанова, меня, Мишу Беликова, Леню Осыку хотели якобы наказать, а он, мол, обратился к «своим»: «Зачем, лучше вызовите их, поговорите». То есть намекнул, будто нас завербовали. Сволочь! Первый живой сотрудник КГБ, которого я видел, – это он, и то, когда он в этом признался по ТВ. Представляешь мое состояние после этого? Покаялся он, видите ли, но при этом оклеветав порядочных людей… Взбесил меня страшно!

Зара Абдуллаева: Понимаю. Это гадость. Что еще произошло за двадцать пять лет, раз вы решили для своих детей переиздать старую книгу?

Роман Балаян: Я перестал интересоваться кино. Но мне было скучно не только из-за этого. Что-то нехорошее, зарытое глубоко из людей повылезало, и это мне очень претит. А снимать о том, мол, как все плохо, не моя тема.
Просто снимать ради съемок? Зачем? Я никогда в жизни не был доволен ни своими фильмами, ни своей профессией. Втайне горжусь, что стал другим. Знаешь, как-то в Армении сидел с друзьями в ресторане, и вдруг Арутюн Хачатрян – президент фестиваля «Золотой абрикос» – подъезжает и просит:



«Полеты во сне и наяву», год 1981, рабочий момент

«Рома, на двадцать минут на ТВ, интервью. Прямой эфир, ребята посмотрят здесь, в ресторане». Я, естественно, отвечаю: «Не хочу». – «Ну, неудобно, пойди», – соглашаются за столом друзья, и я поехал. Девушка-интервьюер попалась не самая умная. И вот она, под конец беседы, спрашивает: «Роман Гургенович, почему вы не снимаете фильмы в Армении?» Я говорю: «У вас столько людей не снимает фильмы, а вы хотите, чтобы я снимал?» – «Ну вы же должны что-то снять армянское». – «Нет. Я мог бы помочь, чтобы дали кому-то, если мне покажется, что он талантлив, а ему не дают снимать». – «Ну вы же должны что-то сделать для Армении?» Как у меня родился классный ответ, до сих пор поражаюсь: «Так вот, Анжела, я очень много делаю для Армении». – «Что именно?» – «Я так себя веду за пределами Армении, что везде начинают думать, что все армяне такие же хорошие ребята, как Рома Балаян». Приезжаю в ресторан, а там это интервью видели, и все хором: «Рома, как ты ее сделал!» Ну, и плюс некий жест неприличный.

Зара Абдуллаева: Я скучаю без вас, когда вы долго в Москву не приезжаете. Люблю.

Роман Балаян: А как я тебя люблю. Надеюсь, понимаешь, что не за книгу, не за то, что ты обо мне написала, а за характер, за ум, за принципиальность твою, почти болезненную.

Зара Абдуллаева: Щас заплачу.

Роман Балаян: Ну, скажи, классный вырвался из меня ответ этой интервьюерше, да?

Зара Абдуллаева: Гениальный.

Роман Балаян: Я допускаю, что могу подвести как режиссер, но как человек – не думаю. Чтобы я подвел свой народ? Я им все время говорю: «Вы, живя в других местах, должны быть вдвойне ответственны». В Москве, напротив театра Маяковского, есть кафе «Лук». Туда мы с Рустамом Ибрагимбековым и Энри Лолашвили ходим. Но там очень шумно. Приходят, например, ребята-дагестанцы. Красивые, высокие. Тосты произносят на своем языке, но очень громко. Они ничего плохого там, видимо, не говорят, но как-то слишком шумно себя ведут. Все оглядываются, думают, драка, что ли? Несоответствие. Ты в другой атмосфере, в другой ментальности и надо быть несколько иным, что ли… Чтобы из-за вас не подумали плохо и о других дагестанцах.

Зара Абдуллаева: Я хожу туда в кулинарию.

Роман Балаян: Давай познакомлю с директором.

Зара Абдуллаева: Не надо. «Армения» после ремонта открылась.

Роман Балаян: Покупай там кутабы. С зеленью. Карабахцы это называют «женгелавац», то есть хлеб с зеленью. Внутри этой зелени видов двадцать.

Зара Абдуллаева: Я люблю долму с чечевицей.

Роман Балаян: Называется «Пасус долма». Знаешь, как я называю армян? Долмаеды. А помнишь, раньше я вам приносил все оттуда?

Зара Абдуллаева: Вы единственный человек в моем окружении, который знает, какую я еду люблю. Танов, например.

Роман Балаян: Мацони разведенный. Армяне называют его «Спас». Его употребляют в горячем и в холодном виде. Вообще-то, из чисто армянских блюд я предпочитаю «Спас» и «Арису».

Зара Абдуллаева: Ваш водитель в Москве, Алеша, часто мне «Арису» привозил. Вот это нежность.

Роман Балаян: Когда я сам не мог прийти, ему поручал.

Зара Абдуллаева: Мой муж говорит: «Я не могу соответствовать Роме».

Роман Балаян: Послушай гениальную сцену. Мистическую. Я с Таней Друбич в Дамаске. На фестивале каком-то. Мы поехали туда с «Храни меня, мой талисман». Ночью возвращаемся откуда-то в гостиницу. И вдруг: «Таня, – говорю я, – медленно поверни голову, там кинотеатр и афиша. Посмотри». На большой афише Таня и Филатов. Фильм «Избранные». Представляешь? Он у них в прокате… Мы офонарели. Мы идем по этой улице, фильм давно снят…
Кстати, в Тане меня поражает… как она озабочена жизнью и судьбой своих близких, друзей, просто знакомых. Это мне близко.

Зара Абдуллаева: О, да. Дружить Таня умеет еще как.

Роман Балаян: Таня – Христос в юбке, если коротко!
Знаешь, ни в одном интервью человек не может быть откровенен до конца. Только за минуту, когда уходит из жизни. Что он думает в это время, у кого хочет попросить прощения или что-то хочет сказать, а язык не выговаривает, понимаешь? То, в чем никогда не признавался. Есть последнее слово, а ты не успеваешь… Так мне кажется. Может, все иначе, не знаю. За минуту или три до ухода… только

тогда человек откровенен с собой и до конца. Наверное, в этот миг хочется и увидеть со стороны собственные похороны – кто пришел, кто что говорит и насколько искренне, кто плачет навзрыд, а кто, как это часто бывает, скучает. Жутко интересно побывать на своем отбытии в мир иной, черт возьми...

Зара Абдуллаева: Раз у нас откровенный разговор… Моя дочка начала снимать фильм о людях, которые в хосписе проводят последние дни. Ей было очень трудно. Казалось неправильным там снимать, не деликатно по отношению к умирающим. У нее были огромные сомнения. В какой-то момент она прошла очень важный поворот.

Роман Балаян: Путь сострадания, который она никогда не забудет.

Зара Абдуллаева: Ваши дети никогда не думали снимать?

Роман Балаян: Я всегда ограждал их от этой профессии. Они, кстати, очень талантливые. Сурен классно умел музыку писать, только почему-то перестал, Карина замечательно рисует, но не хочет этим заниматься. А внук мой вообще умница. Только жаль, что в компьютере рисует. Мечтает стать автодизайнером. Но дело не в этом. Я никогда своих детей не водил на студию потому, что считал это унизительной профессией. Вот одна из сцен, характеризующая мое состояние в то время. Я уже официально на студии и первый раз захожу к директору. Самый хороший директор был, кстати. Василий Васильевич Цвиркунов. Вошел, стал в дверях, а он там сосредоточенно бумаги какие-то подписывает, и это длится минуты три... я все стою в дверях. Ни привета, ни «садитесь». Когда пошла четвертая минута, я вышел. Через две минуты за мной прибежала секретарша: «Он ждет вас, почему вы ушли?». Ну, я все-таки зашел… Но больше никогда... Всегда ловил Василь Васильича в коридоре, чтобы разговаривать как бы наравне, понимаешь? Потому что в коридорах ты равный. При этом, повторю, это был самый лучший, потрясающий директор и человек. Вот что я навсегда запомнил. Менялись директора, я никогда к ним не заходил. Делал вид, что случайно встречаю их в коридорах и выкладываю свои проблемы. Ловил моменты, конечно. Такие мы, некоторые горцы, хитрецы и гордецы. Кстати, возвращаясь к уходу в мир иной...

Знаешь, Параджанов умер не проснувшись. Я был в Париже, где его лечили. Знал телефон врача из Еревана, который приехал с ним. Звоню: «Я могу увидеть Сергея?» – «Нет, он спит». Я говорю: «А вечером?» – «Нет, он спит все время». – «Хорошо, я завтра позвоню». Звоню завтра. «Роман Гургенович, он спит». Я говорю: «До сих пор?» – «Ну, ему укол сделали, чтобы он не чувствовал боли». На третий день опять звоню: «Мы вылетаем в Ереван, он спит». Его, спящим, перевезли в Ереван, где он утром и умер.

Зара Абдуллаева: Героиня фильма моей дочки сочувственно говорит об эвтаназии.

Роман Балаян: Я, наверное, тоже, чтоб не мучить себя и близких. Видишь ли, ее не узаконивают потому, что такая процедура может прельстить жуликов. А вообще-то, наверное, пора узаконить... Ладно, хватит о совсем уж печальном... Давай про кино. Если честно, есть ощущение, что я не сумею уже снять классное кино. Есть и другое смешное сожаление. Я иногда слышу по телевизору, читаю в газетах, будто кто-то грохнулся куда-то, ударился обо что-то, и в нем открылся талант художника или пианиста. Какая-то баба старая или какой-то мужик вдруг начали ни с того ни с сего рисовать, музицировать. Я думаю: «Елки-палки, я столько раз падал, столько раз стукался головой, чего же ко мне не приходит?» В смысле, новые способности… Я, ты знаешь, могу зубную боль за минуту снять у любого человека. И головную тоже. Но это не мое. Мне не интересно. А вот какое-то новое дело… Вдруг я начал бы писать музыку, не зная нот, или заиграл бы на рояле, или стал бы рисовать... Тогда с утра и до утра ты за любимым занятием, если даже в этом деле бездарь и графоман. Ты радуешься утром, ты бежишь заниматься тем, что тебя захватывает без остатка. Увы, этого нет. Утром сплю, сколько хочу. Лень вставать. Раньше, когда снимал, думал, что не хуже других и даже, возможно, лучше некоторых. Правда, я любил только замысел и период монтажа. Всегда ненавидел съемочный процесс. То солнце, видите ли, мешает, то что-то еще. «Да пошло оно на фиг!» То ли дело, когда работал в театре «Современник».

Зара Абдуллаева: Где вы так и не выпустили спектакль.

Роман Балаян: Слава Богу. Был бы полный провал.

Зара Абдуллаева: Кто это знает?

Роман Балаян: Я. Давай про театр. Сижу в пятом ряду, передо мною столик. Реквизиторша приносила мне чай со словами: «Там коньяк, никому не говорите». Ты командуешь, иногда взбегаешь на сцену, потом обратно. «Сделайте свет!» Делают свет. Класс. Метеорологически независим. Наверное, в театре я полнее реализовался бы именно по этой причине. Но театральные режиссеры не имеют кинематографической известности, видите ли. Когда ко мне приходит молодой человек и говорит, что хочет на актерский во ВГИК поступать, я отвечаю: «Почему не в ГИТИС?» – «Ну, я люблю кино». – «Есть курсы телеведущих. Ты просто хочешь быть известным. Туда и иди, раз не хочешь в театральный. Тебе этого хватит. Но лучше в ГИТИС, играй в театре, может, и в кино позовут».
Ох, какой я был бы в театре, Зара, если не пошел бы в кино. Чего бы я там только не напридумывал! Я, кстати, на репетициях в «Современнике» каждый день что-то менял, и актеры злились: «Ну, мы же вчера...» – «Ну и что? Это же не кино. Будем меняться каждый день, до выпуска спектакля».

Таня Друбич: «Храни меня, мой Балаян»

Бирюк

я и оператор Калюта

Зара Абдуллаева: Не закончил. Убежал.

Роман Балаян: Операция была. Иначе был бы ужасный стыд.

Зара Абдуллаева: Вы «Коломбу» Ануя репетировали?

Роман Балаян: Да. Но не пьесу «Орнифль, или Сквозной ветерок» того же автора, которую хотел. Про режиссуру в кино я всегда в шутку и всерьез говорю, что не царская это работа. А в театре – абсолютно царская. Ты, как на троне, остальные – на положенном от тебя расстоянии. Сидишь в тепле. Не зависишь ни от солнца, ни от холода, ни от дождя, ни от техники. Актеры на свету, на сцене, а ты в темноте, они тебя не видят. Ты вроде факира или фокусника. Как будто ты в Европе, а они в холодной Арктике.

Зара Абдуллаева: Вчера на пресс-конференции все время задавали Зайдлю вопросы об Украине, которая хочет войти в Европейский Союз. И на вопрос: «Как вы думаете, она войдет туда?», он ответил: «Вы думаете, там нет проблем?» Так и в театре. Не идеализируйте.

Роман Балаян: Меня раздражает другое. Конечно, Европа – это лучше. Но мне не нравится, когда Европа и Россия диктуют суверенной Украине: «Ты или к нам, или туда». Разве нельзя торговать и сотрудничать и с теми, и с другими?

Зара Абдуллаева: Вот и Зайдль посоветовал: «Выбирайте сами». Как сказали бы герои Владимира Сорокина, «выбирайте сердцем». Ну ладно. Вы больше не делаете сериалы?

Роман Балаян: Нет, а жаль. Я зарабатывал только на сериалах. Сам не снимал, был исполнительным продюсером. Мы уже два года не снимаем. Но ходить, искать проекты я не умею. У меня тогда был Володя Досталь. На три года вперед он утверждал проекты. У меня были хорошие работники. Команда прекрасная. Компанейская. Мне в любой своей компании интересно. Я открываю рот, закрыть его невозможно. Меня однажды, когда я долго не снимал, только рассказывал замыслы, назвали «акыном советской режиссуры».

Есть и другое, Зара. Я думаю: вот уйду, положим, вдруг… Как Наташа будет, как дети? Ну, дети мои в достатке, хотя мало ли что… Внуку всего четырнадцать… Что сделать, чтобы увериться, что у них все будет в порядке?

Зара Абдуллаева: Об этом следует думать?

Роман Балаян: Конечно. Мужик в первую очередь должен думать об этом. На Кавказе, при всех недостатках кавказского характера, в нормальной семье мужик только об этом заботится. Думаешь и о том, что когда придет время помирать, хотелось бы моментально и желательно не в домашней обстановке, не при родных. Я давно об этом размышляю. Не каждый день, но… лет с сорока. Ничего страшного не чувствую. Если верить квазизнахарям, я обреченный долгожитель *(смеется).* Мне семьдесят три года будет.

Зара Абдуллаева: Да ладно. Посмотрите на этого человека.

Роман Балаян: Коля Рапай, мой друг, после шестидесяти вообще не меняется. Гедонист. Эпикуреец. Эту тему, Зарочка, можно долго обсуждать. Что же до моих контактов с близкими и с родиной, все очень неоднозначно. Когда приезжаю в Армению, от меня никто не слышит ни одной похвальной ноты об армянах. Но я никогда не критикую другую нацию. Свою критикую беспрестанно потому, что переживаю. Армения – моя мама и какой бы она ни была, я все равно ее люблю. Критикую, чтобы стала лучше. Переживаю за нее больше, чем тот, кто все время ее хвалит. Когда уехал из Карабаха учиться в Ереван, считал, что моя мама самая красивая. У меня, действительно, была очень симпатичная мама. На русскую похожа. Ее называли «русс Маро». Марусей она была в паспорте, это имя и на ее могиле. О ком дед не хотел забыть, назвав дочь Марусей, я не знаю *(смеется).*

После учебы, через год, приехал я домой. Уже «художником». Вижу: какое интересное лицо у соседки… и стал вдруг переживать за маму, которую считал самой красивой на нашей улице. Но от этого комплекса я еще больше ее полюбил. Кстати, тогда я собирался снимать «Буйволицу» на территории Карабаха. А как я могу это сделать сейчас? Там раньше жили и армяне, и азербайджанцы, и курды. И у Гранта в повести все они есть. Ладно, не нам с тобой решать эти проблемы. Как говорится, нет плохих народов, есть определенный процент их плохих представителей...

Впрочем, не наша с тобой эта тема. Лучше выпьем. И запомни: я люблю всех, кто любит тебя.

Киев, октябрь 2014 г.

– Мне интересно следить за наполненными – выше ватерлинии – людьми.

– Вы созерцатель. Но постоянно напоминаете о своей лени.

– Это, если угодно, мое идеальное состояние. То, что я называю ленью, – стремление к какой-то осмысленной жизни, которая не получается. Возможность сопротивляться внешним обстоятельствам, когда ты втягиваешься в более быстрый или медленный ритм. А я хочу жить собственным. Имеется в виду даже биоритм.

– И любой чужой навевает скуку?

– Мне нужна слабинка в человеке. Вы читали «Буйволицу» Матевосяна? «А вот буйвол. – Не буйвол – осел».

– Помню у Чехова: «Вы святые?.. – Нет. Мы из Фирсанова».

– Главное, чтобы была антенна туда-сюда. И потом я, поверьте, не люблю снимать, не живу кино. И вообще, если бы я был богатым…

ЕСЛИ БЫ…

Если бы Балаян был богатым, родился не в горном селении, если б не так был связан со своей мамой, поступил на актерский во ВГИК, случайно оказался не в Киеве…

Сослагательное наклонение в данном случае не столько (вернее, не только) форма самозащиты, примирение с внутренними противоречиями, но постоянная, предопределенная интонация всех его фильмов. Речь идет не о так называемой закономерности случайностей: были бы деньги – не снимал, работал бы на «Мосфильме» – жил бы менее драматично, чем на студии им. Довженко. Существенно другое: вполне романтическая и при этом вовсе не наивная тяга к другой жизни. Стремление не относиться к этой – данной – как к единственно верной или необходимой.

– Мне обидно, что кто-то, посмотрев пять минут моего фильма, угадывает: «Это Балаян». Мне бы хотелось верить, что я интереснее своих картин. Да я уже и не могу их смотреть. Ведь в них – лишь ничтожная часть моей души. Через десять лет после моей смерти будут, надеюсь, вспоминать не фильмы, а то, каким я был. Единственное, чего я хотел бы, – это сохранить в себе приличного человека.

Что это? Гордыня всегда неудовлетворенного мастера, особый к себе счет или навязчивое желание не отождествиться с профессией? Балаян как художник больше, чем в фильмах, реализуется в образе жизни, поведении, в предпочтениях.

Нам, собственно, никакого нет дела до того, что думает о себе режиссер. Есть фильмы – по ним и надо судить. Мало ли что человек может сказать. Все так. Но в его странных, на первый взгляд, лентах обнаружилась именно личность режиссера с ее раздвоенностью между «я в предлагаемых обстоятельствах» и тем «если бы», определившая независимое от профессии мировосприятие Балаяна и пластический мир его кино.

Всем интересно, как был выбран сценарий, что «хотел сказать» режиссер в том кадре или ином и т.д. Но события, сопровождающие съемки, и восприятие фильмов, даже если их не порезали, не положили на полку, заключают в себе не побочный смысл для ощущения балаяновского кино. Ну, почему, скажем, режиссер не выбросил эпизод с Абдуловым в «Филере», как будто не соответствующий общей стилистике фильма? Отчего, понимая, что происходит какая-то неточность в изображении, не поменял оператора? Балаян нередко ущемляет в себе режиссера, но не нарушает правил человеческого общения. Недаром актеры, ассистенты, помрежи так любят его. Так почти по-семейному привязаны к нему. Без этого не было бы, вероятно, и балаяновских фильмов с их невысказанной печалью, тоской по органичному существованию, с их одиночеством, отчаянной попыткой в суете и повседневной замороченности все-таки не спутать главное с побочным. Не обмануть в этом зрителя. Не обмануться самому.

– Я помню свой шок, когда увидел, что Остроумову на съемках «Филера» одели в меха. Ведь по сюжету она должна была сыграть женщину, гуляющую в парке с детьми. И вдруг шляпа с пером – в провинции! Тогда, чтобы никого не обидеть (кроме того, и другого костюма не было), я придумал: она – актриса. Сопровождает царский поезд.

Приехала на день раньше и встретила своего старого знакомого. Мне кажется, я оправдал костюм. Иной режиссер, уверен, остановил бы съемки, устроил скандал… Видимо, у меня неподходящий для этой профессии характер.

Может быть. Балаян ищет обманки, ловушки, которые соответствовали бы его внутреннему ритму на съемочной площадке. В том отрезке существования, который, если и не заполняет все жизненное пространство, то все-таки немалую его часть.

– Главное, чтобы человек знал, что он снимает. Не для чего, а именно что. Он может не брать в руки сценарий. Я даже иногда забываю снять что-то необходимое. А потом уже при монтаже собираю людей и доснимаю. Мне главное во время съемок почувствовать общую атмосферу, тональность, так называемую вибрацию. Только в этом случае фальшь, вероятней всего, не проскочит. Но как эта атмосфера возникает – сказать все-таки невозможно. Я, во всяком случае, не знаю. Единственное, в чем я уверен, – так это в том, что занимаюсь эгоистическим искусством. Я иду только от себя. Никогда не пишу режиссерского сценария, не работаю с оператором. Сначала мои товарищи обижались, потом привыкли. Мне кажется, что я должен быть один – вот в чем штука. В принцип дополнительности – в «две головы» – никогда не верил. Снимая, я существую на площадке вместе с ними и в то же время ни с кем. Они, бывает, предлагают замечательные находки, я могу восхититься, даже как будто их принять, но никогда не воспользуюсь. Часто приходит мысль, что, наверное, зря. Но при этом поступаю упрямо, узколобо – назовите, как хотите. Я не хочу расширяться, не хочу ничего впускать в себя помимо собственных ощущений. Есть кто-то или что-то, с кем я общаюсь. Знаете, это как лазерный луч с обратным действием. Чем он тоньше, тем глубже ожог. Важно лишь настроиться и уловить связь. Как работают эквилибристы? Как ведет себя балерина во время фуэте? Если она не будет смотреть в одну точку, пропадет. Надо смотреть в эту самую точку – и тогда все тебе подвластно. Но, возможно, я себя таким образом просто утешаю. И все же – важно ничего не знать. Когда смотришь на спящего ребенка, понимаешь, что он – чистое создание, и к твоему восприятию не примешивается нечто постороннее. Когда наблюдаешь за взрослым, который спит, то тут такой наворот мыслей и чувств… необходимо сосредоточиться для того, чтобы слышать, видеть, понимать, но и не слушать. Не дай Бог прислушаться! Скажете – подсознательная защита? Но я, видите ли, считаю, что интересно только то, что я придумал. Может быть, это идет от детского отношения к авторскому делу. Может быть, это лишь доказывает, что режиссура не мое дело хотя бы потому, что в нем участвует множество людей. А мне надо, чтобы были только я и бумага. И чтоб пера еще не было. Я подумал – записалось…

С чего все началось? Чем вызвано последовательное сопротивление профессии? Как объяснить – при всей несхожести картин – постоянную авторскую ностальгию по ушедшему времени и тревожное ощущение настоящего? Почему он так пристрастен к героям – мужчинам и детям, а женщин вытесняет с первого плана? Почему в его фильмах почти всегда осень? Откуда возникает саднящая мелодия – балаяновский звук, доведенный в «Филере» до перебора четырех нот, соответствующих «жалкому» или неуютному состоянию человека? Почему Балаяна преследует мотив пути – вечного движения героев, неизбежно и неожиданно меняющих представления об их характере?

Но было ведь и некинематографическое начало. Когда избыток впечатлений еще не мучил Балаяна сомнениями и не давал ощущения какой-то недостаточности. Когда влечение к перевоплощению – проживанию многих жизней – еще было естественным. Когда занимательность сюжетов, прочитанных или придуманных историй не обещала иронии или смутных порывов героев. Когда в самой обыкновенной-необыкновенной жизни угадывалась не только сложность, но и юношеская спонтанная реактивность. Когда укорененность в национальную традицию означала в большей степени место прописки, а частые переезды исподволь формировали склонность к вненациональному единству. Когда импульсивная натура будущего художника заряжалась энергией, которая отзовется в насыщенной и прозрачной атмосфере его фильмов.

– Если бы я снял армянскую картину, то сделал бы ее лучше, художественно полнее, так как пластика армянской культуры мне ближе. Я думаю, что пластика, мысль, художественность должны быть очень естественны. И если говорить серьезно, все, что я делаю, идет от приобретенной формы мышления. Получено мною из книг, из опосредованной, так сказать, духовности. А то, чем напитали меня небо, солнце, горы Армении, должно родить совершенно другое кино.

– Это, вероятно, проблема не только художественной органики, но и боязнь забыть детские ощущения, утратить непосредственность восприятия.

– Мои современные герои, да и не только они, все время думают об одном: как отстоять себя. При этом они очень ранимы, предстают без каких бы то ни было внешних покровов и никакая «одежда по сезону» не может их согреть. Они спотыкаются в этой жизни, как и большинство чеховских персонажей. Это происходит оттого, что их детство было чрезвычайно наполненным – тут и любовь, и нежность, и понимание. Такая необделенность впоследствии им помогала, но и затрудняла жизнь. Тем острее они чувствовали недостаток внимания. Вот ты рос, словно в инкубаторе, в детский садик не ходил, тебя воспитывали мама, папа, природа, а жизнь потом предъявила требования, выдержать которые порой оказывалось не под силу. Когда я пошел в первый класс, то ощутил безумный кошмар. Я был самый тупой, хотя в детских играх вовсе не отставал и считался даже способнее других ребят. Просто я не был готов к школе, а жизнь за ее стенами мне давала не меньше – вот же в чем суть.

– Детская закалка сказалась потом, не могла не найти отклик в фильмах. Вы не хотели снять о своем детстве?

– Детская закалка – это как бы результат действия страшных сказок, на которых мы воспитывались. А сегодня ни детские книжки, ни телепередача «Спокойной ночи, малыши» не готовят к последующим встречам с действительностью. Дети не приспособлены к ней, взрослея, становятся инфантильными, теряя при этом пленительную детскость восприятия. В 1972 году я записал несколько новелл детства, которыми очень гордился. Но вдруг посмотрел «Амаркорд» и понял, что мне теперь за них браться не стоит.

мой внук

моя мама

я, год 1966

брат мой Валерик

сын с дочкой

жена моя Ната,
год 1966

ЕС МТАБЕРУМЕМ *

Наметки ненаписанного сценария

Ослик, или Горная идиллия

Я родился в 1941, и годы войны были лучшими годами моей жизни. Вся страна переживала страдание, горе, голод, а я, безумно счастливый, жил далеко в горах, обласканный мамой, соседями, друзьями.

Даже смерть отца, которого я не успел узнать, меня в те годы не угнетала. Моя мама была врачом на пять деревень. Меня обожали как сына доктора, оберегали как сироту. Мы не знали лишений и страхов, а наше изобилие сейчас кажется почти неправдоподобным. Я гонял по горам, ездил на любимом осле.

Но параллельно шла другая жизнь.

Другая жизнь

(Этот не сентиментальный эпизод должен быть снят с трогательной непосредственностью, которая знакома по картинам примитивистов)

Моя мама обладала мужским характером, носила пистолет, объезжала деревни верхом… И все время пела. Большей частью в любительской опере, где играла мужские роли.

В три года меня привели на «Ануш», армянскую классику. Спектакль шел в здании бывшей церкви, ставшей к тому времени сельсоветом.

И вот я вижу:

Он (моя мама) любит Ануш, а некто Моси строит ему козни. Вдруг из-за валуна (тогда я не знал, что это декорация) наш сосед Акоп целится в маму. Когда раздался выстрел и мама упала, я опрометью, под оцепеневшим взглядом няньки, бросился на сцену. Кое-как вскарабкавшись, прильнул к маме. Она закричала: «Занавес». Зрители загалдели, зашипели, актеры же продолжали играть. Но ход спектакля был нарушен, так как мало кто умеет импровизировать в непредвиденных обстоятельствах. Дали занавес. Мама меня убеждала, что ничего страшного не происходит. Но я продолжал ее держать, боясь оставить одну.

Когда второй раз дали занавес, на сцене стояли рыдающие мать и сын.

До восемнадцати лет я ревновал ее к восточному пению. Мне в нем чудилась какая-то измена тому, что маму окружает. Я знал приторное, как рахат-лукум, любовное содержание персидских мугамов. И когда, все более увлекаясь, она пела, я просто не мог переносить безумную власть этой музыки. Мама еще и играла на таре. У нее был необычайно красивый, инкрустированный инструмент. Когда я первый раз поехал в Ереван, его пришлось продать. Я тогда же обещал когда-нибудь вернуть такой же, но за двадцать лет так и не собрался.

Теперь понимаю, как был неправ, когда ревновал маму к ее пению. Пела она дивно.

Первый переезд

(Годы бедствий)

В 1948 году мы переехали в Грозный. Все неожиданно разбилось, я лишился привычного уклада, начались трудности. Мы спали на земляном полу, я не мог видеть мерзлую, синюшную картошку, потихонечку ее прятал, хотя это, конечно, не самое страшное.

Самым страшным было для меня то, что моя мама постепенно становилась другим человеком.

Мама превращалась в тихое домашнее создание. А совсем недавно была свободной, яркой женщиной. Она стала подрабатывать, не гнушаясь даже службой в пожарной части, которая находилась рядом с домом. Мой отчим – в прошлой жизни учитель – перепробовал массу профессий, стремясь

* Я вспоминаю (арм.).

приспособиться к новым условиям жизни. Примерно это же, наверное, испытывают те, кто эмигрирует в Америку.

Очутившись в Грозном, я не знал ни одного слова по-русски. В том числе таких, как «вода» и «хлеб». Целый год бездельничал, пытаясь научиться говорить и понимать.

Первое сентября

Строй ребят, одетых в железнодорожной школе на государственный счет. Среди них – один маленький, босой, в коротких штанах, подвязанных почему-то женским поясом, армянин.

Крупный план учительницы

Я не помню ее имени, фамилии, но ее облик стоит перед глазами. Она успокаивала маму, а меня очень любила, даже баловала.

Кино

Первый раз я пошел в кино в восемь лет на «Дубровского». Помню воинов, которые становились на колени и стреляли. Потом часто спрашивал, есть ли такой эпизод в фильме. Но никто не может его там припомнить.

Возвращение

Через три года мы вернулись в Нагорный Карабах, в город Степанакерт. Всюду висели портреты Сталина.

Мы, мальчишки, обычно врали, изворачивались, когда нас хотели наказать за какой-нибудь проступок. Но я никогда не лгал, если рядом был Он. Мне казалось, что Он-то точно все обо мне знает.

Я много читал. Но библиотеки были, надо полагать, далеко не лучшие. Обожал всё приключенческое и любил подолгу рассматривать иллюстрации. Если не находил картинок, то забрасывал книжку куда-нибудь подальше.

Вот сельский мальчик читает «Айвенго». Он должен представить себе костюм рыцаря. Его фантазия работает в нужном направлении. Закладываются основы элементарной культуры.

Степанакерт – Москва – Степанакерт

Когда я учился в школе, то был очень смазливым мальчиком и собирался на актерский во ВГИК. Однако, будучи провинциалом, не знал, что экзамены проходят в июле, и, слава Богу, приехал, когда уже было поздно. Мне очень доходчиво и любезно объяснили, какие нужны документы. И я отправился домой.

Встреча

Иван Михайлович, главный режиссер Степанакертского театра:

– Допустим, ты закончил ВГИК, кого тебе придется играть?

– ?

– Я вообще не уважаю людей, идущих в кино учиться на актера. Тем более ты со своей внешностью обречен на эпизоды, в которых будешь изображать армян, арабов, в лучшем случае испанцев. Ты – заведомо ограничен… иди-ка лучше на режиссерский.

Так лопнули мои безмерные амбиции. Но о режиссуре я не имел ни малейшего представления. Для начала решил поработать во вспомогательном составе театра.

Моя первая роль

Я очень плохо говорил на литературном армянском, обходясь карабахским наречием. Тем не менее, появился на сцене в роли вестника. Я припадал к ногам царя. Он отбрасывал меня куда-то к заднику, и оттуда я должен был произнести текст.

Но зал меня не слышал.

Меня просили говорить громче. Мне же казалось, что это невыносимо грубо. В такой «немоте» я существовал и в других вводах, но внутренне не сдавался и голос не форсировал. Все в театре смирились, полагая, что «мальчик – законченный киношник», то есть хуже некуда, поэтому исповедует так называемый «шептательный реализм». Слов этих я тогда, естественно, не знал. О «тонкостях актерской киноспецифики», конечно, тоже не помышлял.

Ереван

В 1960 году меня пригласили на пробы в Ереван. Дали прочитать отрывок, и все шло как будто нормально. Помню, я всю ночь ходил по городу и репетировал, обнимая деревья вместо отсутствующей партнерши. Однако эту роль сыграть не удалось. Мне предложили другую, но я отказался. Решил поступать в театральный институт и ждал набора русского курса. Снял квартиру и целый год вкушал замечательную праздную жизнь провинциальной столицы.

А в Степанакерте была создана легенда, что я учусь и поэтому редко приезжаю. У меня же были вечные каникулы. Мои «римские каникулы».

Засвеченные кадры

В 1962 году я поступил на дагестанский русский курс театрального института, договорившись о переводе во ВГИК. Но на третьем курсе в институте появились какие-то незнакомые люди.

Нас, студентов, собрали и повезли на Арагац. Оказалось, что группа киевской киностудии во главе с Тимофеем Левчуком снимает первый цветной широкоформатный фильм «Закон Антарктиды» и нуждается в дублерах, так как актеры задыхаются на такой высоте. Стоя за спиной настоящего артиста, случайно узнаю, что в Киеве есть факультет кинорежиссуры и что Левчук ведет третий курс. На следующий день я пошел к Степану Агабековичу Кеворкову, председателю союза кинематографистов Армении, моему покровителю и благодетелю. Рассказал ему о Левчуке, о моем желании попасть к нему на третий курс. Кеворков дружил с Левчуком, и, благодаря им, я очутился в одном из самых красивейших городов СССР.

Третий переезд. Киев

Я люблю этот своеобразнейший город. Сейчас с ним что-то произошло, улетучился какой-то сущностный для него дух, хотя люди, друзья, конечно, остались. Не все, к сожалению.

Возвращение

(Жанр «физиологического очерка», бытовые зарисовки южного провинциального городка)

Прилетаю, беру в аэропорте такси, подъезжаю к дому. Выходит мама. Я ее обнимаю и, мучаясь, произношу всегда одну и ту же фразу: «Заплати таксисту».

А в этом возрасте, по местным обычаям, уже полагалось привозить подарки: конфеты, отрезы на платье, которыми одаривались родственники и соседи.

Мама понимала, что я ничего не привезу и все готовила заранее. Мы с ней мгновенно перевоплощались в актеров

и начинали наш традиционный домашний спектакль. Мама раздавала бакинские конфеты, в то время как я приезжал из Еревана, ереванские – когда из Киева. С гордостью, но и как бы между прочим, объявляла: «Рома привез. Он вообще тысячу рублей зарабатывает».

Здесь коренится мое тщеславие, которое прошло лишь годы спустя. Но оно имело свой доступный, чтобы не сказать низенький потолок.

Непроизвольно возникший ритуал требовал, чтобы мама ходила по улице и показывала прессу. И чтобы, не читая, ей все верили. Мне особенно хотелось, чтобы статьи о моих фильмах увидел директор школы. Я был обижен на него и даже не пошел на выпускной вечер. А он устрашал мою маму: «Не знаю, что из Ромы получится. Скорее всего, он станет пастухом».

Я же точно знал, что пастухом не буду.

(Здесь надо подобрать преувеличенно-дикий, но и достоверный типаж, который смешон и отвратителен одновременно. Что-то похожее на феллиниевских монстров.)

Итак, я преодолевал приговоры маленькой улицы Мартуни.

Улица Мартуни

Говорливая, жалкая, прекрасная, враждебная, добросердечная улица Мартуни…

(Закадровый текст:

Мы бессознательно ограничиваем свою память. То, что в конце концов я занимаюсь, как говорится, искусством, – видимо, следствие генетического хода событий. Хода, а не кода. Моя мама не стала актрисой, хотя всю жизнь ею была. Все так и говорили: «Маро – актриса!»).

Сон из детства

Раньше мне часто снился сон: я нашел клад и размышляю, сколько оставить себе, сколько отдать друзьям и государству. Или: неожиданно выясняется, что мой отец не погиб, а живет где-то далеко. Перед смертью он находит сына, и я – один из его наследников…

На одном из таких снов обрываются заметки к неосуществленному фильму.

От первой курсовой картины по сценарию Балаяна в режиссерской памяти осталось лишь название «Дезертир» и едва различимые следы ощущений: холодная, промерзшая земля, стылый воздух, человек идет лесом, встречает сумасшедшую, которая почему-то стоит с куклой. Может быть, потеряла свою дочку, а может, не хочет расставаться с любимой игрушкой. Вот и всё. Дорога, бредущий в неизвестном направлении странник и странное существо – полудевочка-полубаба, – согревающее мнимого ребенка.

Потом – одночастевка «Вербное воскресенье» (сценарий М. Беликова). Наконец диплом: «Вор» по новелле западно-карпатского писателя Марко Черемшины. Мальчик-сирота, оборванный и голодный, ходит от двора к двору, видит, как сытые и гладкие крестьяне в лучах благодатного солнца бросают друг в друга яблоки, как сидят за уставленным деревенскими лакомствами столом, как доят корову, рядом с которой трется теленок… Вот он в сдавленных, перехвативших горло рыданиях, зарывается в траву. Мелькают кадры его прошлого: праздник в храме, смерть отца, беззащитность. Вот – наяву – он жадно, от сердца высасывает у коровы молоко, на него набрасываются хозяева и избивают до смерти. Он, полумертвый, лежит в грязи, в крови и с последними воспоминаниями (как отец купал его в молоке, как он лежал в душистых, только что собранных яблоках) отходит в мир иной.

В 1970-м – «Анатоль Петрицкий», юношеский экзерсис о знаменитом художнике, чья нетривиальная биография проступала сквозь картины разных «творческих этапов» и под фонограмму мелодий разных времен. Потом по сценарию Б. Ласкина и Л. Лиходеева Балаян снял «Эффект Ромашкина» (вероятно, прообраз современной пьесы А. Козловского «Эффект Редькина»), оцененный режиссером как решительный провал. Проверить невозможно, так как фильм исчез при таинственных обстоятельствах. А был он о том, как некий старик обращался в разные инстанции с идеей излечивать болезни принятием… определенной дозы кефира.

После неудачного «Эффекта…» родился до сих пор лелеемый Балаяном замысел фильма «Русская девушка и семь негров». Однако отснятый материал руководству театрального института, где учился оператор, показался диковинным и был изъят, а негатив потерян.

– Могла бы получиться чудная вещь об одиночестве актрисы, которая понимает, что бездарна, никому не нужна. А в этом городе учатся негры – ужасно смешные в российском зимнем пейзаже. В холодный, снежный день они себя чувствуют непривычно, неуютно, сиротливо, как, впрочем, и она. Но не только зимой – в сущности, всегда… Они как-то знакомятся, делают снежную бабу, хохочут. Оттаивают. Всё. Сравнение одиночества совершенно чужих людей, объединенных тоской по более человечной жизни.

А потом случилась «Каштанка», с которой, собственно, и начался режиссер Балаян.

КЛОУН С СОБАЧКОЙ

В фильме есть эпизод, когда в проеме приоткрытой двери мы видим читающего Клоуна. Книга толстая, лицо – сосредоточенное, по щекам текут слезы. Секунду спустя лицо светлеет, Клоун улыбается. На обложке – Чехов.

Этот кадр – камертон балаяновской «Каштанки», ее неаффектированного трагизма и нечаянных радостей, ее двойного света, которым окрашена и жизнь собаки, похожей на лисицу, и жизнь Клоуна, грустнейшего из людей.

Антон Павлович появится в начале фильма на овальной фотографии без рамки. А на стене в квартире Клоуна висит рамка без картины – ее место займет гусиное перо. Таким же пером будет рисовать он Каштанку-Тетку, делая наброски к портрету будущей артистки, у которой явно «талант». После смерти гуся Ивана Иваныча месье Жорж (псевдоним безымянного Клоуна) вставит перо в раму зеркала, что висит в цирковой уборной. Перо – частица артиста-партнера, умершего товарища, словно состриженные на память локоны ребенка. И орудие ремесла писателя, художника. В этих, казалось бы, случайных, ненавязчивых деталях воссоздается обычная повседневная жизнь. Но и мир творчества, и мир интимных дружеских отношений.

Суворин вспоминал, что во время их совместного путешествия Чехов любил посещать цирки и кладбища. В таком пристрастии, помимо прочего, – внимание к трагикомизму жизни с ближайшим сопряжением слез и смеха. Иллюзий и реальности.

Балаяновский фильм точно уловил эту чеховскую оптику. Две пересекающиеся точки зрения – Каштанки и Клоуна – определяют общую атмосферу картины. Внутренний драматизм (природа чувств) и стилистическая выверенность (скупой отбор деталей, предметов) позволяют режиссеру, художнику Д. Боровскому, оператору В. Итыгилову рассказать бесхитростную историю, просветленную и печальную.

Не случайно природа, сам цикл ее ритмических переходов – от раннего утра до ночи, от солнца, перемежающегося дождем, к золотой осени, сменившейся промозглым ноябрем, – вторит настроению и переживаниям героев. Проникаясь чеховским мироощущением, режиссер воссоздает не только сюжет – пластическую иллюстрацию прозы, но и подтекст, второй план существования персонажей. Их прошлое и будущее, которым просвечено настоящее, – всего лишь эпизод в бесконечной цепи событий, мыслей и чувств.

Фотографии мальчика в матроске, обворожительной наездницы мисс Арабеллы – осколки другой, закадровой реальности, без которой невозможно почувствовать и эту, экранную. В рассказе Чехова о мисс Арабелле – в буквальном смысле два слова. В фильме с ней связана память о прошлом – ее фотографию переворачивает Клоун бессонной ночью – и грядущие разочарования. Лошадь мисс Арабеллы случайно наступила на Ивана Иваныча, после его гибели освободившееся место заняла Каштанка – новая привязанность и надежда, с которой тоже пришлось расстаться. Второй план – биография Клоуна – намечается режиссером пунктирно, но драматургически внятно. Конкретный, частный эпизод разворачивается в драму жизненной пустоты, невосполнимости утрат.

Безлюдье словно вымершего города и необжитая квартира Клоуна, где нет ничего лишнего, где каждый предмет имеет свое прямое, утилитарное назначение – обеденный стол, диван, швейная машинка «Зингер», на которой Клоун строчит юбку для будущей артистки, музыкальная шкатулка и аксессуары номера, – создают разреженное пространство фильма. А в нем Клоуну (как и клоунессе Шарлоте из «Вишневого сада» – во фраке, цилиндре и клетчатых панталонах, то ли женщине, то ли мужчине) «так хочется поговорить, а не с кем…»

В холостяцкую, в общем, уже привычную жизнь Клоуна, стирающего свой костюм и предусмотрительно,

по-хозяйски ставящего тазик, чтобы стекала вода, попадает заблудившаяся собака. Отчасти спасение и «предмет» любви. Живое существо, пугающееся своего покровителя с каким-то странным, бритым, по-бабьи пухлым лицом. Огромный, неведомый Каштанке мир станет для нее неволей – сытым и благополучным пристанищем. И смотреть она будет на Клоуна сквозь прутья – изгибы венского стула, а на арену – через дырочку в чемодане. Через замочную скважину она будет обнюхивать лошадь в цирке. Подсмотренная новая реальность не вытеснит, однако, снов о щенячьем детстве с любимыми забавами под верстаком, с запахом стружек и клея точно так же, как воспоминания о мисс Арабелле не дают уснуть Клоуну. Мы увидим и сон Каштанки, поймаем ее взгляд снизу вверх на ее бывшего – настоящего – хозяина. Этот ракурс зависимости и поклонения – знак родной, пусть голодной, забитой жизни, от которой осталась одна тоска.

Вот захлопнулась дверь, за которой у невидимого заказчика исчез Лука Александрыч, а Каштанка заметалась в одиночестве. Но вдруг высветился пятачок земли под фонарем и сузилось большое враждебное пространство. Оно зажало в тиски собаку, притаившуюся от внезапно хлынувшего – сплошной стеной – дождя во дворике за решеткой ворот. И решетка, снятая крупным планом, во весь экран – перед тем, как Каштанку подберет, пригреет новый хозяин, станет для нее укрытием и клеткой.

В новой жизни, где столько открывающихся-закрывающихся дверей, хорошие обеды, незнакомые обитатели и чужие запахи, появляются неведомые чудеса. Здесь лежит сахар в стакане почему-то с подставленной ребром монетой, здесь громадное окно, за которым слышится марш духового оркестра, точь-в-точь такой, какой был в тот день, когда Каштанка потерялась.

Глядя в окно, она будет провожать Клоуна, уезжающего неизвестно куда, и вспоминать свое прошлое. А в стекле отразится портрет мальчика, висящий рядом, на стене. Портрет еще не клоуна, еще не месье Жоржа. Просто мальчика, у которого могла быть и другая жизнь.

Этот влекущий, отдаляющийся марш, упомянутый в чеховском рассказе один раз и повторенный режиссером в новой жизни Каштанки, воспринимается не только с горечью воспоминаний, но еще как надежда на возвращение. Почти как финальный марш в «Трех сестрах»: «Музыка играет так весело, бодро, и хочется жить!» Это после всего-то…

А пока – мерное чередование будней, новые знакомства и новые привычки. Навыки братства и забот. Забытая Клоуном ласковая чувствительность, когда он беседует с Теткой-Каштанкой о ее будущем («Хочешь быть артисткой?»), сродни состоянию кучера Ионы, поверяющего своей лошади о смерти сына в рассказе «Тоска». И всех жалко, и понимание бессмысленно, но невозможно не надеяться на него. И жизнь не вчера началась, не завтра прервется, и душевную опустошенность приходится заполнять обедами, чтением, репетициями, сном. И завтра также, и послезавтра…

Но Балаян, так остро почувствовавший катастрофическую зыбкость переходов из прошлого в будущее, из замкнутого в открытое пространство, представивший странную и естественную сопричастность близкого-далекого, родного-чужого, животного-человеческого, вдруг делает антракт. Чеховскую паузу. Прерывает действие и как бы переводит, поднимает «подводное течение» на поверхность – в немое изображение. Эпизод прорастает из одной фразы рассказа, в которой Клоун говорит о том, что собирался повезти Ивана Иваныча весной на дачу погулять по травке. А он вот взял – и умер.

Балаян вставляет «Интермеццо» до главки-эпизода, названного «Беспокойная ночь». До пронзительного предсмертного крика гуся. До звука лопнувшей струны, напомнившего персонажам «Вишневого сада» крик какой-то птицы «вроде цапли» и нарушившего их непрочное спокойствие в сумерках «дивного блеска природы».

Режиссер строит повествование по законам чеховской драматургии. В начале дождь, как бы смывающий прошлое, отвечает состоянию заблудившейся Каштанки, «которая не могла думать, а только плакала». Ее дом – это каморка столяра или на худой конец квартира Клоуна. Его дом – цирк, но там надо корчить рожи и встречаться с мисс Арабеллой, а это – пытка. И тогда – перед стремительным движением к развязке – режиссер вдруг выключает своих персонажей из привычного распорядка, надоевшего постылого уклада и дает им роздых на воле. На природе, в последних лучах осеннего дня. Перед долгой зимой, которую сменит весна, потом лето и вновь осень… но сейчас – сегодня – можно поваляться на сене, поплавать в пруду, почистить перышки, подремать, забыв обо всем, раствориться в тишине и покое. Этот краткий миг свободы, когда вырываешься, преодолеваешь повседневность, недолог. Надо собрать силы для новых испытаний, разочарований. Для новой – старой – жизни.

Плавно катится карета со «святым семейством» на загородную прогулку. По привычке и от скуки Клоун репетирует фокусы с яйцом, которое то исчезает, то неожиданно появляется на свет. Единственный случайный зритель – кучер – беспокойно оглядывается: уж не сумасшедшего ли везет, но, успокоившись, беззвучно хохочет.

Благодать. На изысканной тарелке стоит бокал с тягучим, вишневого цвета вином. Клоун пьет, прощаясь со своими иллюзиями, с мисс Арабеллой, которая «без своей лошади была бы полным ничтожеством». Ест яблоко, курит сигару, наблюдает за милыми друзьями. Что-то вспоминает. Вот почти докурена сигара, Клоун задремал. На скошенном сене – подкошенная сном жизнь. А потом небо – ничего кроме неба («тихий ангел пролетел») – заполняет экран. Ну да. Метафора несуетной жизни.

– Когда я читал рассказ в детстве, то радовался возвращению Каштанки. Перечитав перед съемкой, ужаснулся ее предательству. Вероятно, понять ее можно, ведь собаки любят первых своих хозяев и преданы им, как бы те над ними не измывались. Вместе с тем, работая над фильмом, я думал о нашем одиночестве, о том, как мы не властны над близкими, не умеем удержать прекрасный и нежный мир, который с такой отдачей разделяем в любви. Этот мир нетелесных отношений очень страшно терять, потому что с ним связаны все наши душевные усилия, заботы, радости. Уход Каштанки вырос для нас в мировую трагедию – в предательство учителя учеником. Вставной эпизод в «Каштанке» – это как бы письмо одному из моих учителей, Сергею Параджанову, который тогда был далеко от меня. Я не мог поддержать его, объясниться в любви, доказать свою преданность. Но знал, что у него был сценарий, называвшийся «Интермеццо». И вот ввел этот эпизод о мирной и прекрасной жизни, которую вскоре разрушит предательство…

С Параджановым я познакомился довольно поздно. Наша первая встреча отнюдь не предвещала добрых, по-настоящему глубоких отношений. Ну, а потом все изменилось, и мы виделись почти ежедневно. В его доме я прошел, можно сказать, курс материальной культуры, красоты. Параджанов не мог сидеть за фабричным столом, на магазинном стуле тоже. Я же был человеком, не имеющим в этом смысле никакого образования. Нюансы выработки тканей, податливость дерева, благородство серебра, прозрачность фарфора, тяжелое величие золота мне были неведомы. И я открывал совершенно новый для себя мир. Каждая вещь имела отношение к конкретному автору, теплу рук художника, к эпохе.

Параджанов вообще воспринимал действительность через вещественные отношения. Например, он однажды продемонстрировал нам высший пилотаж своих удивительных возможностей. Мы знали, что он не читает газет. И вот как-то, пройдя по киевским комиссионным магазинам, посмотрев, пощупав – соотнеся друг с другом – продававшиеся там вещи, он с точностью до деталей

прочел нам лекцию о… социально-экономическом, культурном положении страны.

Именно изобразительное начало потрясло меня в его фильме «Тени забытых предков». Общение с Параджановым стало «моими университетами». Я очень любил его, и, если бы Параджанов не жил тогда в Киеве, не известно, как сложилась бы моя режиссерская судьба, что бы из меня вышло. Я ценил в нем подлинно независимого в суждениях, вкусах, не скованного никакими условностями человека. Такая поистине безмерная свобода, по-моему, прекрасна, но и в чем-то опасна. Впрочем, может быть, я себя утешаю, так как сам ею не обладаю. Параджанов – человек крайностей, необыкновенно яркой, несравненной индивидуальности. В нем соединились как бы божественное и языческое начала, смешались эгоизм и великодушие, щедрость и прижимистость, распахнутость и скрытность…

Я верил, когда он говорил: «Я тебя породил». Верил, что он – мой духовный отец. Верил в это больше, чем чувствовал себя его сыном. Мы ведь вообще любим человека не за какие-то добродетели. Любим, потому что любим, исключая объективное к нему отношение. Все это относится к Параджанову. Я не знаю хоть сколько-нибудь близкой к нему личности ни среди художников, ни среди писателей, архитекторов, режиссеров. Любые аналогии неуместны. С ним трудно, потому что он – постоянно воспламеняющийся костер. Дотронешься – обожжешься. Он – редкий, красивый, раскаленный камень. Ты тянешься к нему, но удержать не в силах. Он – величественная гора, добраться до которой почти немыслимо. По пути можешь искалечиться. Устать, если все-таки доберешься. Но в любом случае – будешь вознагражден…

Размеренный ритм картины прерывается реальной и недостижимой идиллией – «семейным счастьем», которое в финале под оглушительные истошные крики: «Тетка», «Каштанка», словно перетягивание каната, взметнет несостоявшуюся артистку и любимицу куда-то на галерку. К своим – чужим. А клоун, нажав на резиновые груши, зальет арену искусственными слезами и под громкий хохот публики отправится за кулисы.

Уже катится к закату осень, колючий ветер с крутящимися мертвыми листьями сбивает с ног бредущих по злобной улице радостно виляющую хвостом глупую Каштанку, вечно пьяного столяра и Федюшку. Этот ноябрьский вечер и эта погода – природа, недавно столь благосклонная к человеку, загоняет кого в тепло, кого в опустевший, холодный дом.

Закончился номер – восстановилась, разрушилась и вновь вошла в обычную колею жизнь.

Для того чтобы прочитать «Каштанку» как драму о бесприютном провинциальном артисте и сделать по-чеховски сдержанный, исполненный внутреннего достоинства фильм, нужны были трепетность и мужество молодого режиссера. Для того чтобы раскрыть драму жизни, надо было заметить, как сквозь клоунские гримасы и невольную улыбку проступает на лице без грима мимолетная, наивная надежда. Возможность жить – несмотря и вопреки.

В свой «голубой» (или «розовый») период Балаян создал одну из самых нежных и строгих картин. Фильм-миниатюру о любви и преодолении давящей, сокрушительной для человека пустоты. Режиссер обратился к классической для искусства XX века теме цирка, к одинокому и по-детски беззащитному Клоуну, избрав чеховский вариант вечных мотивов без гипертрофии безысходности, но и без ханжеского смирения перед ней.

ЛЕШИЙ

Героем второго фильма Балаяна стал угрюмый, почти немой лесник – едва ли не первобытный человек с тончайшим душевным строем. На этой не эпатажной и неброской картине – печать обособленного автора. Балаян после «Бирюка» заработал репутацию режиссера-традиционалиста (мы же все жаждем новаторов), существующего в «жестких рамках культурного освоения классического наследия» и поставившего фильм, который не стал «фактом сегодняшней эстетической и общественной жизни» («Искусство кино», 1978, № 10, с. 56).

Спустя десять лет вступать в полемику глупо. Но симптоматично противопоставление «культурного освоения» прошлого животрепещущей современности. Хотя и чересчур вольная (читай современная) интерпретация классических произведений тоже ведь не раз объявлялась художественным проступком. Позже, когда Балаян снял фильм по чеховскому рассказу «Поцелуй», в него метнули и такую критическую стрелу. Восприятие, понятно, дело субъективное. Но в случае с Балаяном поражает резкое разночтение зрительских ожиданий и оценок.

– Я обратился к Тургеневу только потому, что понимал невозможность современной темы. Не проходил у главных редакторов ни один из предъявляемых мною сценариев. Прочитав «Записки охотника», состоящие сплошь из шедевров, я наткнулся на «Бирюка». Во время чтения сразу же возник финал фильма, и я решился.

Выбор сценария был все-таки не случайным. Режиссер волей-неволей определил время – прошлое, пространство – не город, не деревню, а природу (лес как ее часть) и дом (ковчег в огромном мире). Героя – одинокого, простого человека, существующего в унизительных обстоятельствах. Человека гордого, непокорного, страдающего – одного из многих и вместе с тем незаурядного. Режиссер дал почувствовать драматизм собственного восприятия жизни и ввел – вопреки упомянутым «рамкам культурного освоения» классики – отсутствующее у Тургенева убийство Бирюка.

Балаян обратился к «периферийному», может быть, даже не лучшему из «Записок охотника» рассказу, поставив перед собой, так казалось, прежде всего профессиональные задачи. Поскольку проблематика фильма опасностей для режиссера не таила, единственным риском был риск мастерства.

Девятистраничный рассказ Тургенева стал всего лишь частью сюжетной канвы картины, импульсом к познанию драмы человека нынешнего столетия, чего только не напридумавшего в поисках экологической ниши, но ответа на свои насущные вопросы так и не нашедшего.

«Я посмотрел кругом, – сердце во мне заныло: не весело войти ночью в мужицкую избу. Ребенок в люльке дышал тяжело и скоро» (так по тексту Тургенева). Ощущение занывшего сердца не отпускает зрителей на протяжении всей картины.

Режиссер, задумавшись над возможностями своей профессии, проникся убежденностью в том, что кино – это прежде всего визуальное искусство. Что главное – не острый диалог, не завлекательная фабула, а пластика, которая здесь не столько средство для раскрытия психологии героя, но есть собственно содержание ленты.

Балаян помещает в центр картины Бирюка, вынужденного-привыкшего, чтобы жить, напрягать свой слух и зрение. Его «немота» компенсируется тончайшей разработанностью других органов чувств. И то, что открывается ему, внятно не каждому.

«Ф о м а. Гроза проходит, коли прикажете, барин, я вас из лесу провожу.

Б е р с е н е в. Это зачем?

Ф о м а. В лесу шалят… У Кобыльего Верху дерево рубят…

Б е р с е н е в. А что отсюда слышно?

Ф о м а. Со двора слышно… Вишь, слышите?

Б е р с е н е в. Где? Где?»

Дыхание экранной реальности опиралось на ритмических стыках изобразительного ряда и звукового. Пейзаж, предмет, любое действие – вся структура изображения сопровождалась звуками, которые были не фоном, а естественной, сложно оркестрованной плотью фильма. В звуковых повторах, как в учащенном или ровном пульсе, воссоздавался биоритм природы, всякой твари дрожащей и человека. Шум дождя, карканье вороны, жужжание пчелы, стрекот кузнечика, шелест кустов, крики совы, плеск воды, свистящее дыхание ребенка, писк зайца, звуки рога – полнокровное бытие, почти недоступное нашим ощущениям. Мы живем в таком плотном звуковом пространстве, что часто не замечаем, не различаем голосов природы. Тишина леса нам порой кажется кричащей, давящей, а городская сутолока – привычной и естественной. Разнообразие звукового потока в фильме воспринималось как возмещение монотонного существования Фомы, для которого жить – значит не только действовать, но и наблюдать. И обязательно прислушиваться.

В искусстве каждого режиссера – свой нерв или магическая точка, в которых сосредоточено обаяние его дара. Для кого-то – это атмосфера, для другого – интонация. Мы их чувствуем, но они столь эфемерны, что при переводе в слова-разъяснения вдруг исчезают, испаряются. В «Бирюке» зрители прониклись несравненным балаяновским звуком, конкретным и неуловимым.

Созерцательность режиссера – его внимательный к подробностям глаз и обостренный слух – не подменяет действие в картине, в которой как будто ничего не происходит. Однако все, что в ней происходит, – пульсация повторяющихся жестов, взглядов, реакций, звуков, отзывается во внутреннем ритме жизни леса и души Бирюка.

Вот сидит он на опушке и смотрит, как его дочка, Улита, идет по деревне, от двора ко двору, надеясь обменять рыбу на какую хоть еду. Ее прогнала баба. Порылась в корзине и пошла к баньке другая, за ней поплелся мужик. Закрылась – скрипнула – дверь, послышалась невнятная речь, обрывки смеха, плеск воды. Затем режиссер возвращает нас к Бирюку, который встает, уходит – бежит от увиденного, подсмотренного, подслушанного. Его одиночество прорывается с отчаянной силой, с мужской исступленностью, когда он чистит, моет рыбу и аккуратно, заботливо ставит горшок с ухой в печь. Улита нанизывает бусы из ягод шиповника, потом они молча, сосредоточенно едят.

После взрыва – тишина, которую ощущаешь физиологически. Размягченный едой, Фома расчесывает девочке волосы, заплетает косичку. В его нежно-неловкой ласке – неутоленная, обделенная мужская жизнь. И в такой тоске, таком покое, он, совершенно расслабленный, берет свистульку, начинает играть. Девочка, ободренная нечастым вниманием, сытным обедом, мягким светом, льющимся из окна, принимается робко, потом все больше воодушевляясь, улыбаясь и плача, танцевать. Этот танец девочки-старушки, неприхотливой, целомудренной женственности одухотворяет, оживляет все вокруг. Этот танец, как цезура в стихотворной строфе, – передышка в напряженном ритме картины, в ее сдавленном или учащенном дыхании.

Расступаются стены избы, исчезает окно, в буйном, шумящем на разные голоса лесе (мире) так трудно продлить счастливое мгновение. Лес может затянуть, погубить, как заблудившуюся Улиту, но он же и воздаст дарами, спасет. После страшной ливневой ночи, почти умирающая девочка будет звать мать, а Бирюк метаться, как загнанный в клетку зверь, который наконец присмиреет и, осознав безвыходность положения, разотрет дочку, ляжет рядом, согреет теплом своего тела.

Чудо свершится. Девочка проснется, улыбнется лампадке под иконой, увидит миску с лесными яблоками, возьмет одно, надкусит, и его хруст, как неподдельный звук жизненных соков, одарит предчувствием радости. Высветлится безумство Фомы, который совсем недавно, в темноте ночи, не знал, куда бежать за помощью, и видел вдалеке – в деревне – одно светящееся окно. Этот неяркий, манящий огонек на черном фоне зияющей пустоты – боль и ужас Фомы. Так волки скулят у светящихся окон, боясь приблизиться, понимая, что их забьют.

Окно в этом фильме – пересечение двух миров. Светлое, темное, с заплаканными от дождя и треснувшими стеклами в избе Фомы. В нем теплится лучина. Вместо дома – окно, соединяющее нечто вроде обители и большой мир: враждебный и участливый к человеку. От света в окне веет надеждой. Окно – защита от разбушевавшейся стихии, но и ограничение свободы. После выздоровления Улиты Балаян дает крупный план окна прежде, чем дрогнет эта преграда. И тогда ворвутся говорливые ветки – животворящая природа хлынет на экран, заполнит все поры вернувшегося к жизни существа.

В этом фильме обнаружилась одна из ключевых особенностей поэтики Балаяна: связь большого мира и отдельного человека открывается ему как процесс постоянного притяжения-отторжения. Смена времен года – естественное течение жизни – отражение разных состояний человека. Состояний и чувств, с которыми не смиряешься по необходимости, которым напрасно сопротивляться. Они даны – печаль и покой, беды и роздых, как смена дня ночью.

Соединяя поэзию и прозу, униженность и гордость, режиссер стремится не к усугублению контрастов, а к воссозданию многоголосного единства всего сущего. Дерева, стонущего под ударами топора, мужика, изнуренного бесправием, зайца, попавшего в капкан. И треснувшей ветки, ухнувшей птицы, всхлипнувшего ребенка.

– Здесь действительно звук моментами интереснее изображения. Это все получилось только потому, что была цель: придумывать такие мизансцены, где человек не должен был говорить. Да ему и не надо этого делать… Работая над «Бирюком», я начитался книг по экологии и проникся мудрой мыслью о том, что в природе все устроено разумно, что необходимы, например, и зайцы, и волки. Вот перестреляли волков, и заяц не тот пошел, и лес не тот стал. Поэтому, я думаю, должны быть и богатые, и бедные, сильные и слабые – как выражение естественного равновесия жизненных законов.

Бороться надо не с теми, у кого выше, чем у тебя, уровень благосостояния, – только с подлецом. При встрече с ним у нас немедленно возникает эмоциональная реакция. Но ведь существует и другая. Она связана с нежеланием – для меня, во всяком случае, – добивать, уничтожать человека. Мне неинтересно выгнать, допустим, кого-то из своей группы, а потом убрать со студии. Не исключено, что с другими он прекрасно сработается. Но для меня этот человек просто перестает существовать.

Я уже лет двадцать пять очень медленно хожу, медленно говорю, но некоторые люди знают, что со мной шутки плохи, что я могу сорваться, поступить «необдуманно». Все неоднозначно. Вот умирает у Достоевского человек, а его близкие могут две ночи подряд сидеть у постели, плакать. За то же время у Толстого люди успевают сбегать за лекарством, привести врача. Где точнее? Кто знает? Или, например, весь мир в подражание Толстому играл в вегетарианство, а в посмертных записках писателя обнаружили, что каждую ночь камердинер приносил ему вареную курицу. И Толстой не только ее ел – признался в этом.

Могучий, как дуб, Фома равновелик красивому, необъятному лесу. Он – слившаяся с ним душа и тело. Он – его

защитник, а лес – его кормилец. Женское, плодотворящее начало природы нуждается в таком истовом, до фанатизма, богатыре-покровителе. Связь Бирюка с природой глубока и интимна, похожа на брачный союз. Данным изначально, но и чреватым расколом. Отсюда, между прочим, становится понятной жесткость Фомы по отношению к деревенским мужикам, не от хорошей жизни посягающим на деревья и лесную живность.

Не случайно Балаян вводит в финал картины сцену пикника. Прелестных нарядных дам и кавалеров, упоминающих среди светской болтовни и о продаже леса. Здесь визуально противопоставлены (срифмованы) роскошный натюрморт с небрежно опрокинутой бутылкой, остатками белоснежного пирожного и другой натюрморт, заработанный Улитой: заплесневелая картошка, яйца, полусгнивший лук.

Девочка лакомится с барского стола, хохочет, разомлевшая от сладостей и дивной погоды. Но светлый мир обернется для нее последней вспышкой радости перед смертью отца, случайно подстреленного вместо живописного фазана. Еще один натюрморт – буквально мертвая натура.

Фома знает законы леса, умеет уберечь его обитателей, но он бессилен, сталкиваясь с людьми. Он руками ловит рыбу, спасает выпавшего из гнезда птенца, ставит плетень вокруг муравейника. На это сродство, на эту заботу уходит все немыслимое и вместе с тем естественное душевное напряжение. Такое почти первобытное соединение с миром, где копошащихся червяков клюет птица, муравьи пожирают личинок, а ворона прячется в избе от дождя, и есть для него полнота жизни.

В начале фильма падает от пули невидимого охотника тетерев. В финале погибает человек. Во время покоса Фома спас муравьев. После его смерти они ползут по шее, спине еще не остывшего Бирюка. Кольцевая композиция фильма – это жизненный цикл, который проходит Бирюк при всей случайности и неотвратимости происходящего.

Разговор владельцев леса ведется на французском языке. Еще один, дополнительный язык звуков в фильме – знак другой системы ценностей и иной природы чувств. Тихая, почти незаметная смерть Бирюка – словно месть равнодушной культуры. Или плата за близость к утерянному человеком естеству, за непоправимую близость к природе.

Балаян исследует саму возможность равновесия, трагического и счастливого сосуществования в человеке биологического начала и социально-культурного. Бирюк, величавый и чуткий, прекрасный и беспощадный, как удар молнии, обречен на полуживотное существование, на жизнь одинокого волка, на случайную смерть.

ЖИВАЯ НАТУРА

После «Каштанки» и «Бирюка» Балаян обращается к современности, но связей с русской литературой прошлого века не порывает. После Клоуна и Лешего его интерес сосредоточивается на трагическом паяце наших дней. Он же, по слову режиссера, «комар, нужный обществу для экологического равновесия». В новом фильме режиссер находит своего актера, идеально выразившего его представление о современном человеке.

«Полеты во сне и наяву» поначалу приняты не были. Судьба картины, бурная и трудная, закончилась триумфом: присуждением Государственной премии СССР через шесть лет после ее выпуска в прокат.

Страсти кипели главным образом вокруг центрального персонажа, которому сразу же припечатали тавро антигероя. Зрители разделились, как минимум, на два лагеря. Одни воспринимали картину как личное оскорбление, другие – как персональную удачу, как правду о своем времени и своей судьбе. Искушенная публика, предпочитающая рассуждениям «о чем» анализ «как», пожимала плечами: «Чего уж так восхищаться, нормальное “западное кино”, к тому же насквозь цитатное». Мнения разделились, но ощущение задетого нерва, нарушения общественного спокойствия не забылось до сих пор.

– До «Полетов…» я не очень представлял себе, в чем состоит искусство сценариста и необходимо ли оно вообще. Впрочем, мало что понимал и про актеров… Мои первые фильмы держатся, так сказать, на изображении. Мне казалось: вот запущу муху, она зажужжит – будет и кино. Потом я сознательно избавлялся от таких мыслей. И нисколько об этом не жалею. Правда, теперь в своем новом фильме «Леди Макбет Мценского уезда» я вновь возвращаюсь к изобразительному решению…

После «Бирюка» я пять лет не снимал и даже заработал репутацию акына от режиссуры. У меня, однако, была масса планов, но сценарии не проходили даже на уровне заявок. Вот я и выжидал. Многое, что пережил герой «Полетов…», накипело и в моей душе. Мне показалось, что это можно снять. Тогда я позвонил Виктору Мережко…

– Как вы думаете, если бы «Полеты…» появились сейчас, имели бы они тот же оглушительный резонанс? Или вы точно попали в тот период нашей социальной и духовной жизни, который можно ограничить семидесятыми годами? Какая тут связь между конкретным временем и более универсальными условиями человеческого существования?

– Если картина делается сегодня, то в ней, естественно, присутствуют признаки сиюминутного поведения, пластики, органики. Но этого, конечно, недостаточно. Снимая «Полеты…», я тешил себя надеждой, что фильм не устареет и через десять лет. В нем есть некая загадка: до конца ведь непонятно, куда стремится герой, чего хочет, кто прав, а кто не совсем. При этом все они в фильме люди хорошие, но почему же тогда всем им так плохо?! Об этом стоит задуматься.

– Значит, в данном случае нет жесткой привязанности к определенному историческому отрезку или, скажем, к переломному возрасту героя?

– Думаю, нет. Хотя, разумеется, разные периоды нашей общественной жизни последних десятилетий не могли не сказаться на восприятии обобщенного времени в «Полетах…». Нельзя сочинять вечные сюжеты, снимать вневременное кино.

– Мы говорим о возможности экранной реальности предъявить полноту жизни, в том числе о совмещении разных временных потоков. В «настоящем времени» ваших фильмов обнажаются пустоты, разрушаются связи, которые имеют шанс восстановиться, только сохранив память прош-

лого или предчувствия будущего. В этом настоящем человеку трудно осуществить свой выбор, трудно полюбить, а полюбив, трудно эту любовь сохранить. Герой как бы ускользает, не дается.

– *Герой этой картины – итог нескольких поколений. Не случиться он не мог – это, знаете, как неминуемая катастрофа или землетрясение. Но в фильме есть и другие люди, которых я тоже понимаю, люблю.*

– Потому что они тоже не удовлетворены?

– *Конечно. У них Бог что-то отрезал. А у Макарова этого не произошло.*

– Они тянутся к нему, хотя поучают, негодуют. Странновато, не правда ли?

– *В том-то и дело. Когда такие люди, как Макаров, вторгаются в нашу жизнь, они, как огонь, обжигают ровное, осмысленное существование. Ведь все считают, что они мудрее его. Им почти все ясно на десятки лет вперед. А в Макарове таятся огромные запасы духовной, жизненной силы. Я убежден, на таких людях держится любая страна, любая нация. Дело в том, что большинство из нас – утописты или философы повседневной жизни. Он – другой, вот почему его так трудно понять и принять.*

– Но при всем здравомыслии окружение Макарова ощущает свою ущербность.

– *Безусловно, однако здесь еще и другое. Они сознают, что в них погасло что-то очень важное. Каждый человек, оставшись один на один с собой, мучается и страдает. Наша жизнь обычно делится на день и ночь. Ночью нас одолевают страшные сомнения, а утром мы чистим зубы, одеваемся и продолжаем распорядок вчерашнего дня.*

– Вы хотите сказать, что днем они себя обманывают?

– *Да, происходит именно натягивание дневной маски. Но есть люди, у которых ночь и день переплелись, а боль длится без передышки. Таков и Макаров. То, что позволяет себе он, для других является совершенно запретным.*

– Он, конечно, одновременно притягивает и отталкивает, потому что плевать хотел на привычные представления, живет вне оскорбительных правил поведения. Но, выпав отовсюду, каким образом он умудрился не расплескать «натуру»?

– *Только потому, что не сдается, хотя по собственному высшему счету и не состоялся.*

Так или иначе, но споры вокруг главного героя вышли за рамки сугубо кинематографических проблем. Узнавание было точным и неожиданным, но нельзя сказать, что произошло это вдруг, на пустом месте. Уже существовала вампиловская «Утиная охота», ходившая задолго до публикации в рукописных списках и с огромными трудностями пробивающая дорогу на сцену.

Параллели между Зиловым и Макаровым, очевидные для многих зрителей, все-таки не отождествили этих героев. Центр внимания разных авторов сместился из Москвы в провинцию, от коллективных «рупоров идей» к одиночным исканиям отдельного человека. Изменился пейзаж: яркий солнечный день затуманился осенним закатом. Разрывы между настоящим и прошлым сокращались, оставляя человека где-то посередине. И в историческом промежутке тоже. Виктор Мережко и Роман Балаян начинали (бессознательно или намеренно) там, где Вампилов поставил отточие.

«Провинциальный» герой ощущал обычную жизнь как экстремальную, по преимуществу безвыходную ситуацию. Мучаясь от отсутствия общей идеи, он, ища отдушину, пересиживал в медвежьем углу, в своем камерном мирке.

То, что переживали в русской провинции чеховские персонажи, стало и в 70-е знаком беды. Как всегда в России, именно литература открыла центральную и периферическую систему болевых точек. «Провинциальная» драматургия Вампилова явилась поворотной к новому художественному мышлению и, как в свое время чеховские пьесы, намного опередила сложившиеся сценические формы.

Разъединенность людей, выхолощенность чувств, испробованных целей, недоверие к стершемуся, девальвированному слову, косность ритуального поведения ведут современного человека на «утиную охоту» или в «полеты во сне и наяву». Обрекают на изнурительные метания. А ему, подобно трифоновскому герою из «Другой жизни», плохо везде: и «здесь», и «там».

Определенность позиции, «одна» правда в новых условиях подвергалась сомнению не как эстетическая вольность, но как этическое право современного художника и его героя. В этом смысле «Полеты…» – фильм исторический.

Вампилов, как Чехов в Иванове, бывшем шестидесятнике, открыл нового героя смутного времени. Но уже Иванов признавался: «Я умираю от стыда при мысли, что я, здоровый, сильный человек, превратился не то в Гамлета, не то в Манфреда, не то в лишние люди… сам черт не разберет!». То есть осознавал свою совсем не оригинальную, из поколения в поколение повторяющуюся роль и заплатил смертью за это свое понимание, за трезвость, совестливость и неумение лгать. За несовпадение с распространенными идеалами. Так в чем же Балаян ощущал силу этих «слабых», «размагниченных» персонажей?

Конечно, проблематика фильма Мережко и Балаяна восходит к традиции «массового гамлетизма», которая, став едва ли не общим местом, осталась болезненно современной.

Иванов застрелился. Зилов устраивает мнимые похороны, заказывает венки. Макаров грозит самоубийством. Но для него настоящее самоубийство – «старо и пошло».

Из рецензии в «Котидьен де Пари»

«Режиссер испытывает явную нежность к этой раненой птице, к своей бедной кукушке – современной модификации “Чайки”. Никакой положительный персонаж ничего не может противопоставить этому человеку в джинсах, бегущему от всяческих норм, расписаний, повседневной работы навстречу гибели. Здесь нет надежды, и на нас, западных зрителей, произвела впечатление не только демонстрация антигероя, но и отсутствие ретуши в образах повседневной жизни».

Откуда взялась вдруг «Чайка», почему возникла ассоциация с бунтарем Треплевым, узнавшим и вырождение своего таланта, и незадавшуюся любовь – всю неполноту жизни?

Почему Макаров, герой «Полетов…», кажется внятным лишь при сопоставлении с героями прошлого? Но как только обсуждение этого персонажа замыкается настоящим временем, мгновенно выясняется, что такой человек «лишний», не нужный, в мужья его никто не хочет, на работе с ним хлопот не оберешься, надоела его безответственность и пресловутый инфантилизм. Не случайно, что нынешние писатели, уличенные в пристрастии к таким персонажам и загнанные критикой в поколение «сорокалетних», тоже принялись писать о Гамлетах и Ивановых местного значения. Анатолий Курчаткин даже назвал свою повесть «Гамлет из поселка Уш».

«Куда несет меня в этом мощном, обвально грохочущем от собственного движения, закручивающемся

воронками, взбуханием буграми волн потоке, где исток его и где устье, где берега его – и есть ли они?.. Тридцать три мне уже, тридцать четвертый, упущено время, утрачена возможность?.. В чем было мое предназначение, что было предначертано мне? Или надписи правильно прочтены мною, и все осуществилось волею высшей, волею высших закономерностей и связей, смысл которых, как отпечаток ушедшей жизни в угле, можно прочитать лишь после, потом и я – лишь п е р е г н о й, из которого должно взойти что-то иное, что-то неведомое мне и непостижимое сейчас моим тщедушным рассудком?»

«Оглянуться кто не вправе
Вспомнить, словно сквозь сон.
Что нашел, что оставил,
Что запомнил он.
Время мчится, будто всадник на горячем коне…
Мчится всадник прямо в осень,
Не замедлит свой бег.
Кто-то скажет, кто-то спросит,
Как ты прожил век.
Я стараюсь, успеваю,
Но нахлынет печаль:
Где-то шарик мой летает
И медовый пряник тает,
Ах, как жаль, ах, как жаль…»

Это фрагмент популярного в 70-е шлягера, прозвучавшего и в «Полетах во сне и наяву». Бешеный ритм «Ярмарки» в исполнении Леонтьева спровоцировал в фильме Балаяна не эстрадный вопрос: «Как ты прожил свой век?».

Время фильма – это три дня из жизни Сергея Макарова, на один из которых приходится сорокалетие героя. Это время – его повседневное существование с ритуальным с утра до вечера распорядком: хождением на работу, семейными неурядицами, встречами с любовницей, беготней, разговорами и недомолвками. Нормальная жизнь.

Но время фильма при своей бытовой достоверности, узнаваемости – ирреально. Герой имеет странную привычку летать во сне, о которой все знают, но в которую никто не верит. Не верят именно потому, что все про всё знают. Все во всем уверены – не собьешь. На работе надо работать. Жену обманывать нельзя. Как тут не вспомнить знаменитую сентенцию чеховского Вафли: «Кто изменяет жене или мужу, тот может изменить и отечеству». Одолженные деньги надо отдавать в срок. День рождения отмечать в коллективе. О детях заботиться, а старушку-мать навещать. Возразить трудно.

Ирреальное время фильма – это блажь гибкого, поджарого человека с рассеянным, погруженным в себя взглядом. Человека, перешагнувшего половину жизни. Взрослого мальчика, летающего во сне.

Время фильма – это двойное бытие героя, воспринимающего настоящее как данность, но и как след прошлого, и предвестие будущего. Когда-то давно Макаров женился, но теперь с женой его «не связывает ничего, кроме долга». Когда-то он учился с Колей, а ныне они работают в одном КБ, где один – просто инженер, а другой – начальник. Когда-то у него был служебный роман, а ныне остались ключи от машины и доверенность бывшей любовницы. Когда-то у него был школьный товарищ, а теперь он уже папаша, шумно празднующий на улице свадьбу дочки.

Макаров сквозь оконное стекло своей конторы наблюдает смену времен года. Он чувствует то, что доступно только в детстве. И тогда – осенний пейзаж с фигуристом на роликовых коньках прямо на глазах преображается в зимнее ледяное поле, совмещая два времени в одном.

В этом кадре неправдоподобно убыстрившегося времени, которое, словно во сне, наблюдает герой Олега

Янковского, – образ его настоящего состояния. «Счастлив тот, – признавалась Маша в «Трех сестрах», – кто не замечает: лето теперь или зима». Настоящее время, в котором пребывает Макаров, как бы развернуто в прошлое и будущее, а сам он находится на пограничной (промежуточной) территории.

«Мне снилась осень в полусвете стекол,
Друзья и ты в их шутовской гурьбе,
И, как с небес добывший крови сокол,
Спускалось сердце на руку к тебе.
Но время шло и старилось, и глохло,
И, паволокой рамы серебря,
Заря из сада обдавала стекла
Кровавыми слезами сентября.
Но время шло и старилось…»

Восприятие бегущего от повседневных обязанностей героя расшатывается, а точнее, дробится на как бы случайные эпизоды. Вот Макаров выскочил из машины и поиграл в футбол. Или сымитировал на бесснежной улице лыжный поход, энергично выбрасывая руки с отсутствующими палками. Обычное дуракавалянье, но и, возможно, репетиция не совсем бесцельного движения.

Время фильма – это и время середины жизни, сумеречного – между волком и собакой – состояния. Когда лист пожелтел, но еще не опал, когда надежды не оправдались, но пути еще не заказаны. И ты летаешь туда-сюда, вверх-вниз. В детстве оторваться, полететь возможно на качелях (пустые качели то и дело возникают в фильме). Или в цирке, наблюдая за парящим под куполом гимнастом, выделывающим сальто-мортале. «Смертельный номер» Сергея Макарова у крутого речного берега закончился благополучно. Но вызвал разочарование искренне обеспокоенных «зрителей», несмотря на то, что он виртуозно подтвердил свою репутацию клоуна.

Движение к цели (частный случай – поездка к матери) отодвигается в неопределенное завтра. Драматургическая структура фильма не предполагает развития от завязки к развязке: смотреть можно с любого места. Меняется соотношение героя и фона и, как следствие, сама пластика актерской выразительности. При изяществе общего рисунка она лишена долгого дыхания, расщепляется на ряд мгновенно сменяемых реакций, жестов и настроений.

Когда-то Чехов, увидев П. Орленева в фарсе, был поражен драматической трактовкой комической роли. Под этим впечатлением он хотел написать водевиль с финальным самоубийством героя. Нечто похожее можно наблюдать и в исполнительской манере Янковского в «Полетах…». Своим поведением шута он как бы обманывает зрителя. Герой и его окружение ведут нескончаемый диалог живого и мертвого, свободного и косного. Так открывается возможность или допуск разных вариантов суждений о судьбе героя. Так возникают прямо противоположные интерпретации противоречивого характера. Его «pro» и «contra».

Мистификация, стихия игры, импровизация как способы существования артиста на границе воображаемой и знакомой реальности. Отсюда тревожный ритм картины, неадекватность внутреннего состояния героя его действиям, а слов поступкам. Здесь трагизм обытовлен (например, в пикнике на сорокалетии), откровенные признания вызывают негодования (скажем, в сцене раскаяния перед сослуживцами), водевильные розыгрыши мечены драматизмом (как в эпизоде в телефонной будке, когда сначала Макаров выдает себя за дядю из Алма-Аты, но потом решается сказать, что ему плохо), а драма одиночества скрыта насмешкой над собой (инсценированное самоубийство).

Душевные метания Макарова завуалированы ёрничающим поведением – формой самозащиты и стилем жизни. В самом начале он просыпается в холодном поту, собирается написать письмо своей матери, но не может преодолеть давнюю инерцию. Он комкает бумагу, и она вдруг начинает распрямляться. Входит хмурая, уставшая от его «полетов» жена: «Ну что ты опять устраиваешь?» Макаров отвечает: «Цирк!» Ему, разумеется, совсем не до цирка. Но он привык «делать стойку» в моменты подступившей к горлу тоски. Здравомыслием, от которого сводит скулы, поведение Макарова не объяснишь. Он все время находится в движении. Легок на подъем, по-юношески раскован, беспечен. Вместе с тем и подточен – надломлен – тайным о себе знанием.

Герой Янковского не просто кого-то любит, жалеет, презирает, но и готов смешать привязанность с дурацкими выходками, приязнь – с издевкой. Макарову не верят, так как Янковский играет как бы два действия одновременно. Одно прикрыто маской иронии или притворства. Другое связано с тотальной (душевной) изоляцией его героя.

Откуда появился этот человек, оказавшийся не в ладу с окружением своим и самим собой? Где находится точка опоры, способная удержать его расшатавшийся внутренний стержень? Как описать фрагментарность искусства этого времени с сюжетами, балансирующими на грани пошлости, с актером, чья магия сосредоточена в страдающем, затравленном взгляде Янковского?

– Я снимаю Янковского только по одной причине. Не знаю, право, в обиду это ему или нет, – мне интересно его лицо. Оно «работает» в любом возрасте: и в двадцать, и в пятьдесят лет. В любое время. Его можно было бы с не меньшим эффектом снимать, скажем, в эпоху немого кино. В любой стране – даже в Китае, что-то неуловимо «восточное» в нем есть, может быть, в разрезе глаз. Больше того, по его лицу не видно, какой он человек. Никто заранее не знает, не в состоянии определить, плохой он или хороший. Его взгляд, я убежден, способен выразить немыслимую амплитуду: от мерзавца до Христа. Такая сложность меня устраивает.

– Удача Янковского в «Полетах…» была основана на текучести, размытости характера его персонажа. Наряду с такой естественной для артиста переменчивостью, он владеет точным для атмосферы ваших фильмов состоянием включенности и отстраненности. Вовлеченности и дистанции.

– Я стараюсь направлять его именно в это русло. Недавно мне попалось изречение одного китайского философа пятого века до нашей эры: «Если ты пришел к какой-то интересной мысли, предай ее сначала осмеянию». Речь, разумеется, идет не о поругании серьезного, но о другом – чуть ироничном – взгляде на него. В этом, собственно, и состоит то дистанцирование, которому необходимо учиться. Когда я отсматриваю материал, то фиксирую не только цвет, свет, игру актеров, но обязательно еще какой-то еле заметный штрих. В этот момент я нахожусь в состоянии отстранения. Но надо суметь отключаться и во время съемок, в ту секунду, когда ты весь поглощен захватившей тебя идеей. Если этого не происходит и ты продолжаешь увлекаться, то неизбежно теряешь не менее существенный в данном эпизоде взгляд, поворот, ракурс. Однако умение в определенный момент выключиться безумно тебя печалит, потому что вдруг понимаешь: можно было, вероятно, многое сделать не так. Но «иначе» по каким-то причинам оказывается порой невозможно реализовать. Вместе с тем такое разнообразие возможностей мне дает ощущение жизненной

полноты хотя бы наедине с самим собой. Я даже иногда думаю, что не важно, удалось ли реализовать мое режиссерское видение. Главное, что об этом я помню, что это знание навсегда с тобой, как грудное молоко, вскормившее тебя.

– Я вспоминаю в «Полетах…» план, в котором герой Янковского после встречи с Никитой Михалковым через ленточку перепрыгнул. Там был момент зафиксированной границы между участием и «переменой участи». Янковский даже руки поднял, обозначив таким образом положение вне игры.

– Мы это совершенно случайно придумали на втором дубле. Олег ходил по площадке, и я ему сказал: «Прыгни, и сделай оп!» В этом прыжке был для его героя как бы порыв, утверждения личности, ощущения собственной неповторимости. Только что он столкнулся с сильным человеком в лице режиссера на съемочной площадке, что-то понял про него, про себя. Но ведь жизнь продолжается, существуют другие люди, варианты отношений, и в любом случае надо во что бы то ни стало сохранить себя. Я вырос избалованным мальчиком и всегда думал, что на меня все смотрят. Помню, мне говорили: «Зачем ты одеваешься в такую рань, только шесть часов утра, никто тебя не увидит». Но меня это нисколько не волновало, потому что я решал отношения только с самим собой.

«Перемены узды, вот я чего боюсь. Пока я электрик, рабочий, пока жизнь идет прежним ходом, как шла в предыдущие годы, во мне сохраняется ощущение некоей временности ее, некоего приготовления к чему-то иному, большему, значительному, мне кажется, что у меня еще все впереди и то неухваченное, самое важное в ней, самое главное – смысл существования, цель его – будет еще понято мной, расшифровано, открыто… – есть еще надежды; сделаться же инженером – это как надеть хомут, это уже все равно как встать на азимут, все равно как наметать шов, и только остается ровнехонько пройти по нему; вся жизнь из этой узды видна навылет, вся, до конца – и чем же жить в ней, каков ее смысл?» Эти слова Гамлета из поселка Уш могли бы стать внутренним монологом Макарова.

Время вновь задавало вопросы, у авторов или их героев не было ответов, а те, что были, пугали обилием вариантов. Но в самой постановке этих вопросов была честность. Авторы 70-х отказались от утешительных иллюзий. Ничего не навязывали читателям, зрителям, ни на чем не настаивали, уклонялись от снятия драматических противоречий. Макаров мучился не оттого, что не может самоопределиться, а потому что всё, некогда устойчивое и важное, превратилось в бессмыслицу, ложь и лажу.

Этому герою предстояло вдуматься прежде, чем решиться на выбор, иронизировать, меняя «да» на «нет» до тех пор, пока он не определит для себя не только систему отказов, но и свои предпочтения. Что же остается? Раскачивающиеся качели: есть – нет, в шутку – всерьез, участие – наблюдение. Ведь Макаров – не романтический злодей и не злоумышленник. Он не над средой, а вне нее. Он себя не возвышает, а испытывает. И иронизирует.

Сцепления и разрывы эпизодов цементирует пульсирующий, одновременно тягучий темпоритм картины. Вся эта кутерьма сопровождается шумами, обрывками романсов, песенок, радиотекстов – обычной жизненной какофонией. Но поверх нее, в дополнении к ней прорывается игриво-тревожный музыкальный мотив, настраивающий на другую волну, на другое восприятие. Мотив, отторгающий от звуков, которыми все окружены в повседневности и которые врубают или отключают почти машинально. То и дело – вдруг – начинает звучать щемящий простенький, неизвестно откуда взявшийся и куда пропадающий мотивчик, который

затесался сюда если не случайно, то словно бы не по праву. Между тем именно он есть мелодия смутного состояния, прерывистого дыхания главного героя. Мелодия, прошившая коллажную структуру фильма.

Выбор актеров был снайперским и счастливым. Начальника Макарова сыграл Олег Табаков, один из лидеров шестидесятников, запомнившийся в ролях розовских мальчиков, крушивших импортную мебель в борьбе с мещанством, а позже носивший желтый портфель директора «Современника». В фильме Балаяна он появляется в образе жалкого, умилительного обывателя, который, не утирая слезы, по-студенчески заедая водку яичницей, поет песню своей молодости про синий троллейбус. Про свою «синюю птицу». Он остался непосредственным, недалеким человеком, в котором, однако, что-то застопорилось в дорогих, как память, дежурствах «по апрелю», которые он обменял на скучные сатиновые нарукавники.

Дуэт Янковского с Табаковым (как впоследствии в «Талисмане» с Абдуловым) – это не только конфликт характеров, но и разная исполнительская техника. Один – весь на виду, что думает, то и говорит, последовательно прямолинеен. «Больной ты, Сереженька», – горюет он над неудачником, некогда подававшим надежды и вызывавшим зависть Николая Павловича. «Все вам известно», – не станет спорить Макаров. Казалось бы, он сейчас расслабится в признаниях. Но нет. Янковский готов органично пристроиться к конкретной ситуации и тут же эту «пристройку» нарушить, пресечь возникший было доверительный контакт. Когда молчит – плохо, когда валяет дурака – невыносимо, а когда врет – тогда все в порядке. И это не парадокс.

Людмила Гурченко, появившаяся в роли некогда желанной, потом брошенной любовницы, играет неразделенное, никем неутепленное одиночество. Еще в расцвете лет, привлекательная, но ущемленная, как ей кажется, не по праву. Тут слышится эхо личной судьбы актрисы, потерявшей на долгие годы свой звездный билет.

Александр Адабашьян в роли провинциального скульптора, который что-то невнятно или слишком внятно частит, обрывая себя на полуслове, выпячивая торс на худеньких ножках, упражняя свой сладострастный и неудовлетворенный взгляд. Пластичный, упругий Олег Меньшиков – начинающий, но уже уверенный в себе псевдоромантический обольститель.

Никита Михалков в роли режиссера, победительного мужчины, вынужденного оторваться от дел и вытолкать героя, попавшего в запрещенное пространство, за магический круг освещенной юпитерами съемочной площадки. «Р е ж и с с е р. Ну зачем тебе неприятности, милиция? А? Поздно уже. Темно. Спать пора. Завтра на работу с утра. А? Работаешь недалеко, а? Ну, давай!» Лишенный комплексов человек, которого по ходу дела утепляют и охраняют, а он сквозь жевательную резинку выплевывает этот текст и хватает за грудки Макарова, – настоящий хозяин жизни. Профессионал: время – деньги.

В «Полетах…» он – звезда, а Макаров – инженер, поутру трусящий на работу, самое что ни на есть ординарное существо. Тоскующими, голодными глазами смотрит он на режиссера, и, выпихнутый, наконец, из пространства недоступной ему жизни, исчезнет, растворится в ночи. Только что он был невольной, обложенной флажками жертвой «охотника», но вырваться не стремился. И вот – снова свобода. И еще одна рана.

Эпизод с режиссером – это встреча обыкновенного непрофессионального обманщика и уверенного в себе победителя, который на самом деле есть недоступный идеал для окружения Макарова. Вот где пределы завершенного, сложившегося типа героя Михалкова и всегда ускользающего Янковского.

Конечно, легче всего было бы вписать этого невстроенного человека в романтическую традицию искателя приключений. Но режиссер с Янковским такой возможности не дают. Макаров притягивает и раздражает одновременно. В нем смущает нечто, присвоенное по ту сторону добра и зла.

Макаров жаждет понимания и надеется на женщину. Поездка к матери – знаковый сюжетный поворот. Простое объяснение: утрачено мужское начало, затянулся инфантилизм. Но в балаяновском фильме наоборот. Перед отцом отчитываешься идеалами, перед матерью – сердцем. Она-то знает, что он хороший, а не плохой хороший человек, и примет с любым его заговором свойств.

Женщины в фильме Макарова любят и в то же время терпеть не могут. Обвиняя в слабости, эгоизме, не надеются, что смогут без него обойтись. Все тянутся к нему, но он отталкивает. Они больше нуждаются в нем, чем он в них. Недаром люди естественные, свободные – дочка и баба на дрезине, действительно бескорыстные, способны пожалеть и приветить. С ними не надо никого из себя изображать, кривляться. Сакраментальное «у, мужик» – столь же нормальная реакция на подбитого, выпавшего из гнезда человека, как и у Макарова – на ограбление поезда. Пружина актерского самочувствия то расслабляется, то сжимается в моменты неожиданных сюжетных изгибов.

«Держись, держись! – приговаривал Вовик. Распаляющийся, он объяснял, что не всякая лошадь, идущая вдоль обрыва, туда сваливается, не всякое племя, вслепую спешащее, гибнет – не всякий умирающий умирает, на что и надежда… ты должен о суете забыть – ты должен вспомнить лучшее, что было в жизни и детстве, – ты должен услышать гимны!» – писал Владимир Маканин, один из лидеров писателей-семидесятников, в «Предтече».

Услышать гимны, летать не только во сне, но и наяву – залог того, что не все еще потеряно, что путь – один, хотя дорога петляет и «возможны варианты».

Стремительное и застойное время фильма соотносится с его тесным и пустынным пространством. Маленькая квартирка с узкой кухней, сквозь окно которой слышит Макаров призывный паровозный гудок. Перегороженное кульманами, как ширмами в коммуналке, место присутствия. Не лишенная изящества, но с массой ненужных и милых глазу вещей квартира прежней любовницы Ларисы Павловны: здесь можно запереться, как в клетку, но не забыться. Мастерская скульптора с библиотекой фальшивых корешков книг – шутка сноба, образ спрофанированного «культурного багажа». Но еще и приют, где можно выпить, если принесешь, и поесть, если сготовишь. А за пределами этих многонаселенных и одиноких ульев – город. Утренний, дневной, сумеречный, ночной. Немноголюдный. Засасывающий человека, как стоячая вода. А на поверхности – тишь и гладь: то ли был, то ли не был.

Сорокалетие героя – кульминация фильма. День рождения, который едва не стал днем смерти. Режиссер устраивает карнавально-шутовское действо, большой эпилог, где сошлись почти все персонажи фильма, прозвучали все ранее варьируемые мотивы и открылась, как рана, драма Макарова. Здесь проявился и затаенный лиризм режиссера, процитировавшего своих великих коллег. Балаян использует мотивы Феллини и Вайды не по умыслу эпигона или неофита, но подключая героя «Полетов…» – бездомного клоуна, от которого все отвернулись, к традиции, раздвигая смысл картины о человеке эпохи застоя, расширяя не только социальный, но и культурный контекст человека «потерянного поколения» в большом времени.

Режиссер предоставляет другим выяснение генеалогии своего героя: от Гамлета до Печорина, от Иванова до Треплева. Себе же оставляет возможность продолжить традицию, оживляя не только литературно память, но и объявляя о своих пристрастиях в кино. Среди многих тем, разработанных в «Полетах…», эта, быть может, одна из самых трогательных или интимных.

– Есть мост, воплощающий собой как бы самое искусство моста. А есть – понтон, нечто временное. Я думаю, что вся наша режиссура, включая, конечно, и меня, – это понтоны для какой-то другой режиссерской жизни, которая появится после нас.

Римские мосты не только красивы, но и основательны, вписаны в классическую архитектуру как неотъемлемая, гармонически соразмерная ее часть. Я видел в Армении замечательный мост, и все считали, что он – старый, овеянный легендами. Но в действительности было не так. Просто для местного населения он был той единственной достопримечательностью, которой сегодня можно было бы гордиться.

Так и в искусстве. Я очень люблю Феллини, в особенности «позднего». Он уже пятнадцать лет снимает в павильоне, добившись абсолютной независимости. Он приходит на съемочную площадку, как в оранжерею и делает там все, что в голову взбредет. Он может сидеть в своей декорации целые сутки, ибо там – весь его фильм. И он может ходить по улицам своего фильма! И обойти его за пять минут. Его актеры раскованны. Они играют в кино и не скрывают этого. Таков Сазерленд в «Казанове», то же в фильме «И корабль плывет…». У Феллини играют не в жизнь, а в искусство. Они заставляют себя страдать, плакать и смеяться, совершенно игнорируя так называемое правдоподобие. Феллини словно исследует жизнь под другим микроскопом. От тебя ничего не скрыто, так как изначально заявлены, предложены правила игры. Мы приходим в театр и понимаем, что перед нами актеры и это не жизнь, а театральное действие. А кино ушло якобы в жизнь. Оттого в нем нет и подлинной жизни, и искусства. Мне кажется, что выбор Феллини является высочайшей формой существования художника. Конечно, есть гениальные фильмы «под жизнь». Это настолько ясно, что не стоит обсуждать. Но меня не перестает восхищать уход Феллини в павильон, где играют все: и он, и актеры, и камера. И там море ненастоящее, и воздух. И ты об этом можешь догадаться, и тем не менее включиться… Вот он, Феллини, добился полного соответствия ума, таланта, замыслов – воплощению. Мне нравится, что возникает такое впечатление, будто он стоит на сцене где-то сбоку и комментирует то, что мы смотрим.

Балаян строит эпилог как фильм в фильме, который, завершая его микросюжеты, в то же время является началом другого сюжета – иного состояния природы и человека. Здесь, в этой несостоявшейся сельской идиллии, каждый персонаж доигрывает свои роли и прощается с ними. Прежде, чем удалиться в маскарадных костюмах, каждый из участников провалившегося праздника выходит на авансцену с фрагментом своего монолога, демонстрирует «говорящий» взгляд или жест.

У каждого здесь – по кругу – свой «выход». У Николая Павловича, который наивно, добросердечно будет просить, как маленького, своего сверстника Серегу исправиться, а потом, не выдержав, все же крикнет: «Клоун!» У Алисы, молодой любовницы сорокалетнего Макарова, порхающей и веселой. У ее спутника, утвердившего свое первенство в «рыцарском» турнире, и у которого такой самоуверенный спокойный вид. И у Макарова, который кукует, проиграв

в силе молодому элегантному сопернику. Кукует на корточках, истово, вызывающе доигрывая роль, вполне заслуженную, по мнению близких и неблизких товарищей, но одновременно и нелюбезную, оскорбляющую этих же товарищей. У скульптора, суетящегося вокруг «самой загадочной из всех разгаданных женщин», но попадающего впросак, а при этом продолжающего обольщать. У девушки-сослуживицы из конторы, зажатой, нелепой, но дождавшейся минуты признания в своей скрытой влюбленности в Сергея Ивановича. У Ларисы, тряхнувшей стариной, одарившей Сережу прощальным поцелуем.

Прежде чем убежать, содрогаясь от холода и внутреннего озноба, Макаров постоит у дерева близ воды – на границе, на перекрестке дорог. Взглянет налево – в расстилающуюся за другим берегом даль, потом направо – на хоровод приглашенных, и схватится за «тарзанку», висящую на дереве. Под взрыв оглушительной залихватской «Ярмарки» оторвется наконец. Как когда-то Мюнхгаузен обещал долететь из пушки на луну, так теперь этот враль, самый правдивый человек на свете, сдержит свое слово.

А в самом начале праздника мы увидим на палатке рисунок человека в шутовском колпаке – эмблему героя и автограф артиста Янковского. Отчасти маску персонажа комедии дель арте с четко расписанными ролями, но с непременными импровизациями по их канве. В первых кадрах «Полетов…» Макаров изобразил такую же рожицу на листе ненаписанного письма к матери.

Все, что мелькнуло в фильме, отыграется в долгом подробном финале. И даже несостоявшаяся поездка к матери завершится возвратом Макарова в начало, в материнское лоно. Режиссер в последнем кадре закапывает его в стог сена, где он, свернувшись в «позе эмбриона», рыдает в предчувствии своего конца или возрождения.

«Назад – не к горю и беде,
Назад и вглубь – но не ко гробу,
Назад – к прибежищу, к воде,
Назад – в извечную утробу…»

Финал фильма Балаяна – в отличие от сценария Мережко, в котором герой погибал, – принципиален. Режиссер переключил восприятие этого человека, прервавшего свой бег на месте. Зрители почувствовали не только крах Макарова, но и боль, и его беззастенчивый трагизм.

Вот бежит – летит – Макаров, многое изживший, но едва ли не большее еще не испытавший, растративший себя, но не разменявший. Так взметнулись, словно на раскачивающихся качелях, его активность и невостребованность страстей, воля и бесконтрольность. Усталость и желание рвануть в пампасы. Все обнажилось, закрутилось, а потом распалось и… вернулось на круги своя. И только герой Янковского, движимый энергией отказа, с истошным криком поражения и победы, на последнем дыхании сбрасывает, наконец, маску Арлекина.

ЧЕХОВСКИЙ ГЕРОЙ НАЯВУ И ВО СНЕ

А потом случился «Поцелуй» по одноименному чеховскому рассказу, написанному, как и «Каштанка», в 1987 году. Миниатюра-шедевр. Сюжет навеян воспоминаниями Чехова, наблюдавшего за военным бытом некой артиллерийской батареи в городе Воскресенке. А фабула основана на недоразумении, происшедшем со штабс-капитаном Рябовичем, ставшим жертвой нечаянного поцелуя. Содержание рассказа – не этот анекдот, а мир впечатлений героя, пейзажей, запахов майских вечеров, пения соловья, полувнятных намеков, само́ ощущение реальных или мнимых прикосновений, подобных поцелую, оставляющему на коже «холодок, как от мятных капель», или следам дыхания на стекле, легким и эфемерным.

Странный эпизод, всколыхнувший дремлющие чувства человека, решается Балаяном как драма внутреннего состояния героя, по-чеховски обращенная от сиюминутного к вечному. Постигая эту связь, режиссер вводит мотив дороги, по которой бесконечно скитается артиллерийская бригада и на которой сталкиваются и расходятся персонажи. Здесь приглашение в гости оборачивается неосознанной жаждой обретения дома, а блуждания героя по генеральской усадьбе угрожают непредвиденными последствиями.

«…Я такой же, как и все, и переживу рано или поздно то же самое, что и все… Мысль, что он обыкновенный человек и что жизнь его обыкновенна, обрадовала и подбодрила его. Он уже смело, как хотел, рисовал ее и свое счастье и ничем не стеснял своего воображения».

Эта линия чеховского рассказа осмыслена авторами фильма в проекции «Трех сестер» с их мучительными томлениями по иной жизни, чаяниями любви, воспоминаниями о детстве, его беспричинных радостях. Как бы из будущего. Не случайно хозяйка усадьбы и герой дважды повторяют замечание о «реконструкции» этого дома. Вооружившись этой метафорой, Балаян предпринимает попытку реконструкции чеховского мира. Камера оператора скользит сверху вниз, от какого-то иного знания, откуда-то издалека освещая эту незатейливую историю с постоянным для Чехова мотивом: «К чему? Зачем?» – «Если бы знать, если бы знать…»

Олег Янковский после «Полетов во сне и наяву» в новой роли упрочил положение обособленности своего героя, его тщетных усилий быть понятым. «Прежде и я всякого чудака считал больным, ненормальным, а теперь я такого мнения, что нормальное состояние человека быть чудаком», – признавался Астров.

Герой Янковского осознает «глупость», инфантильность своих переживаний, но и неспособность без них обойтись, ибо в их обыкновенности есть нечто необъяснимо загадочное, как в ночных шорохах леса, зеркальной поверхности пруда, и навязчивое, как жужжание комара.

«Т у з е н б а х. Перелетные птицы, журавли например, летят и летят, и какие бы мысли, высокие или малые, ни бродили в их головах, все же будут лететь и не знать, зачем и куда…

М а ш а. Все-таки смысл?

Т у з е н б а х. Смысл… Вот снег идет. Какой смысл?»

Реальность – притягательна и обманчива. В реальности – женитьба вместо любви, случайные свидания вместо влюбленности. И даже украденный от чужого счастья поцелуй. Или нелепая смерть, которую наблюдает Рябович на учениях. Дурацкая дуэль, надоевшие шутки товарищей, вымученные приемы с лицемерным угощением, на которые и денег-то нет.

Перетекание мечты в реальность, от дуэли к примирению, от благостного детства в неуютную офицерскую жизнь, от сна в явь дано режиссером не то чтобы с легкостью, но деликатно, хотя драма повседневности неизбежно проникает в поры, воздух этой картины.

Замечателен почти скульптурный кадр с головой героя на фоне солнца, как бы просвечивающего и закаливающего его мир, выжигающего иллюзии. План, перебитый иронической дуэлью, шуткой. Достигнув высокой ноты, режиссер тут же переводит ее в другой, пониже регистром. Ностальгическая интонация фильма – и в застывшей, словно отрешенной от реальности, пластике Рябовича – Янковского, воспринимающего мир внимательно и чуть отстраненно – сквозь стеклышко пенсне, и в еле ощутимой дисгармонии музыки, и в сумрачных или просветленных пейзажах.

«Какой Пушкин психолог? Пушкин – чистый поэт». Фраза, введенная из «Учителя словесности», – не предмет болтовни господ офицеров и провинциального общества за натянутым чаепитием, но отчасти ключ к пониманию режиссерской концепции: проявить душевное состояние героя сквозь поэтическую ткань фильма. Внезапно начатый и, казалось бы, никчемный разговор о «чистой поэзии и психологии» при своей нарочитости, неуместности все-таки важен. Рассыпающаяся беседа ведется с каким-то значимым упорством и прорежена паузами – зависанием любого мнения, тем более утверждения.

Совершенно чужие друг другу люди здесь тоскуют по общению. Но не способны на него. По издавна установившемуся – ритуальному – обычаю они собрались под уютным, располагающим к задушевной беседе абажуром. Но безнадежно разъединены.

Переживаниям героя, его стремительным проходам вторят пристально-замедленные кадры, передающие запущенную красоту увядающего старого дома. Потемневшие портреты, заброшенная палитра, еле теплящиеся керосиновые лампы («Ваш дом мне ужасно нравится») пленяют бестильной красотой предметного мира, угаданной Балаяном в чеховской поэтике.

В фильме есть загадочный эпизод едва слышного тревожного шума: то ли стука кареты, то ли подводы или треска костра. Здесь вновь взгляд как бы из позднего Чехова. Реконструкция. Звук лопнувшей струны – пронзившее тишину знамение и сигнал тревоги.

Фильм строится на стыке пустячного и интимно дорогого. Балаян строит повествование с помощью (чеховской) светотени, материализованной на экране художником (С. Хотимский), оператором (В. Калюта), портретирующих героев выразительно и с бесстрастной точностью.

В центре «Поцелуя» сдержанный, но открытый, готовый удивляться себе человек. Режиссер верен своей теме, но в новом фильме проявилась иная грань чеховского «безгеройного» героя. Если в «Полетах…» он сложнее своей жизни, то в «Поцелуе» как будто та же ситуация обретает другой смысл: неведомая, чреватая неожиданностями жизнь поначалу представляется искушенней неопределившегося персонажа Олега Янковского. Кажется, что такой фильм должен был появиться до «Полетов…».

В суетливых, шумных метаниях Сергея Макарова ощущалась боль за его незащищенное, нелицемерное существование.

В «Поцелуе» сходные мотивы смещены в другое измерение. Вместо громкой навязчивости сумбурных городских ритмов – нежная музыкальная стилизация. Разумеется, теперь Балаян снимает иную эпоху и выбирает соответствующий ритм. Но не только. Здесь жажда полноты жизни обжигает героев до дурноты. Мечта об органичном

мироощущении проявляется и в кантиленном изображении, и в смятенном самопознании героя. Он грезит о самом обыкновенном – оно же становится и самым недоступным. Так режиссеру удается придать не рядовой масштаб банальному. Тут сказались и личный опыт автора «Полетов во сне и наяву», и конструктивные особенности «Неоконченной пьесы для механического пианино». Михалков, взяв за основу пьесу «Платонов», реконструировал чеховское контрапунктное мышление по осколкам мотивов, по фразам, фрагментам из разных произведений, записных книжек, писем. То была попытка услышать ломкую, холодноватую и сочувственную интонацию писателя, исходя из общих закономерностей его художественного мира.

Балаян в «Поцелуе» решал, казалось, более скромные задачи. Тем острее в его тихом, не претендующем на открытия, изящном фильме чувствовалась диссонирующая соразмерность чеховского человека, его напряженное существование одномоментно в настоящем, прошлом и будущем.

Но в этом «Поцелуе» проявилось еще вот что. Знание персонажей о себе, о мире как бы до опыта, до неизбежных разочарований. Герой Янковского при внутренней ажитации надорван романтическими грезами. Он кажется старомодным, по-гимназически стыдливым среди лихих и здравомыслящих собратьев по артиллерийской бригаде, ранимым и уступчивым, беззлобно прощающим насмешки своих не слишком утонченных товарищей. Нацеленным на счастье и заведомо не уверенным в его возможности. Пораженный своей интуицией, он в финале отказывается идти на зов… жизни. Так – символический план фильма – погибает крепкое дерево от удара молнии.

Тоска по воплощению, по осмысленной, не убогой жизни переносится в сферу подсознательного. А в реальности все остается неизменно прозаичным. Полнокровная подлинная жизнь существует лишь на страницах дневника Рябовича-Янковского. Балаян исподволь подводит героя к финальному решению: пусть все надежды останутся только надеждами, а реализуются когда-нибудь, «через двести, триста лет».

«Офицеры вышли в сад… Каждому из них, как Рябовичу, вероятно, пришла одна и та же мысль, настанет ли и для них когда-нибудь время, когда они, подобно Раббеку, будут иметь большой дом, семью, сад…».

Но странно: оживленность в доме генерала, в сущности, натужна, и дом этот – пошлый, а старый, уставший фон Раббек, славящийся гостеприимством, принимает гостей, похоже, по инерции. Здесь вовсе не весело, а неблагополучно, изъедено мелкими обидами, постоянными ссорами. Жизнь, представляющаяся Рябовичу прекрасной, в действительности неинтересна, а барышни – провинциальны. И неизбежна старость, как у генерала, одиноко сидящего за огромным, тщательно сервированным столом. Погруженного в заботы, которые разнообразят эти вечера и разговоры, разговоры, разговоры, не приносящие даже легкого утешения.

Мечту о доме как мечту о ласковом и теплом детстве Балаян экранизирует во сне Рябовича. Вот он прилег на траву. По белой рубашке ползет божья коровка. Снится мама, приносящая спящему мальчику пасхальный кулич и крашеные яйца. Воспоминание-надежда сродни мечте чеховских сестре о Москве с их домом, что был на Басманной улице.

«Все, о чем я теперь мечтаю и что мне теперь кажется невозможным и неземным, в сущности, очень обыкновенно, – думал Рябович, глядя на облака пыли, бежавшие за генеральской коляской. – Все это очень обыкновенно и переживается всеми… Например, этот генерал в свое время

любил, теперь женат, имеет детей. Капитан Вахтев тоже женат и любим, хотя у него очень некрасивый красный затылок и нет талии… Сальманов груб и слишком татарин, но у него был роман, кончившийся женитьбой…»

Неловкий Рябович кажется сплошным анахронизмом, каким-то ненужным придатком «вроде шестого пальца», как говорила, раздражаясь на неудавшуюся жизнь, Маша Прозорова. Нечаянный поцелуй – насмешка над счастьем, которому не быть, не бывать.

«Любовь. Или это остаток чего-то вырождающегося, бывшего когда-то громадным, или же это часть того, что в будущем разовьется в нечто громадное. В настоящем она не удовлетворяет, дает гораздо меньше, чем ждешь» (из записной книжки Чехова).

«Поцелуй» – фильм смутных влечений к не исковерканной житейским опытом человеческой природе. Фильм-размышление об иллюзиях, без которых не прожить, и об одиночестве, с которым трудно справиться. О том, что порой кажется необыкновенным, на самом деле оказывается тривиальным, а что представляется недостижимым – доступно едва ли не каждому.

«“Как глупо! Как глупо!” – думал Рябович, глядя на бегущую воду. – Как все неумно!..

И весь мир, вся жизнь показались Рябовичу непонятной, бесцельной шуткой… вспомнил свои летние мечты и образы, и его жизнь показалась ему необыкновенно скудной, убогой и бесцветной…».

Финал фильма, где обессиленный внутренними терзаниями и пустыми хлопотами герой остается один (закадровый аккомпанемент голосов офицеров, собирающихся к фон Раббеку, только усугубляет его одинокость), читается Балаяном в контексте зрелого Чехова, герои которого обречены на томительные не реализованные ожидания. Вспоминается план ненаписанной чеховской пьесы: «В течение трех действий героя ждут, о нем говорят. Он то едет, то не едет. А в четвертом действии, когда все уже приготовлено для встречи, приходит телеграмма о том, что он умер».

Сновидение героя «Поцелуя» – это тяга к гармонии. Но и тоска по стилистической завершенности. Вот еще почему возникло имя Пушкина в фильме по чеховскому рассказу.

– После «Полетов…» у меня было глупое убеждение, что за границей фильм не поймут, потому что там много слов. Вся наша съемочная группа для себя решила, и я этим очень дорожу: слово на экране должно нести чисто информативную нагрузку. В иных случаях его необходимо заменять, находить пластические эквиваленты. Я думаю, что в чеховских пьесах в определенный момент без всякого ущерба для действия можно выключить звук, вернее, убрать слышимость.

– Но какие при этом должны быть актеры! Знаменитый итальянский режиссер Джорджо Стрелер в своем нашумевшем спектакле «Вишневый сад» убрал звук лопнувшей струны, но зрители ощущали происшедшую на сцене перемену, понимали, что произошел разрыв в общении актеров.

– Да, наверное. Я все думаю, как же добиться одновременной передачи разных состояний человеческих переживаний, мыслей, реакций. Я мечтаю в связи с этим о свободе монтажного варьирования, которая при достижении не однолинейного зрительского восприятия не отменила бы сюжет, особую логику его развития. Я надеюсь обрести свободу монтажа. Попробую объяснить: допустим, я сейчас беседую с вами, а в это время у меня мелькают какие-то образы, ассоциации. Показать, проявить их в данном случае было бы некстати. Но в кино именно они составляют дух и плоть фильма.

– Такой стык между важным и случайным в ваших картинах намечается в сновидениях. В «Поцелуе» они давали ощущение запутанного состояния Рябовича. Его связь с Макаровым мне не кажется натяжкой.

– В этих двух фильмах действительно много общего, хотя сначала я не хотел снимать «Поцелуй».

– Это не ваш выбор?

– Выбор-то мой, но в то время я переживал неудачу «Полетов…», которые не были приняты. Тогда друзья предложили мне сделать что-нибудь для телевидения. Я взял томик Чехова, наткнулся на «Поцелуй» и тут же позвонил, предложил. Пришлось буквально заставлять себя работать, но за результат я отвечаю полностью. Вечная проблема заказа – как сделать его внутренне необходимым? Иначе, наверное, бессмысленно браться. Многое зависит еще и от внутреннего темперамента, который заставляет человека оставаться самим собой, исполняя почти любой заказ. Я думаю, что в напряжении внутреннего темперамента скрывается огромная плодотворная сила. Скажем, стремительно мчится конь, и есть люди – я знаю таких, – которые способны на полном ходу его остановить. Эффект сжатой пружины и есть показатель наличия в человеке темперамента.

– «Поцелуй» вы сняли после «Полетов…» случайно?

– Почему же? Я искал именно в Чехове. Кроме того, состояние героев обеих картин мне близко, меня привлекает их незавершенность.

– Они чувствуют себя в подвешенном состоянии, когда переживание разочарований сочетается с энергией прибывающих, не вполне еще внятных сил. Поэтому кружится голова, навязчивы сны и почва все время уходит из-под ног. Макаров и Рябович родственны по духу, по восприятию. Но главное – по ощущению неполноты жизни, и оба жаждут компенсировать такую недостачу.

– Пожалуй, так. Ежи Гофман после просмотра «Поцелуя» сказал: «Это фильм – прощание с XIX веком».

Режиссер испытывает своего героя не событиями, но мечтой, угадывая важнейшие черты чеховского человека. Сон-воспоминание и дневник, введенные режиссером в фильм, не столько укрепляют веру Рябовича в возможность другой судьбы, сколько размывают границу между желанным и до пошлости обыкновенным.

Иронично, без нажима режиссер исследует важнейшие чеховские мотивы. Поиски смысла жизни, постоянные сомнения персонажей в своих желаниях, целях. Такая закономерность распространяется на самые что ни на есть обычные намерения: человек женился, обставил свой дом, покупает письменный стол, а «писать нечего»; «доход большой, а он стреляется от нужды». Истоки чеховских коллизий берут начало на границе между тем, что имеет человек и к чему стремится, чего достиг и что потерял.

«Вода бежала неизвестно куда и зачем. Бежала она таким же образом и в мае; из речки в мае месяце она влилась в большую реку, из реки в море, потом испарилась, обратилась в дождь, и, быть может, та же самая вода, опять бежит теперь перед глазами Рябовича… К чему? Зачем?»

Если бы знать…

...тайная вечеря, или Таня и вечеря

НЕСКОЛЬКО ПЕРСОНАЖЕЙ В ПОИСКАХ АВТОРА

Склонный отшучиваться и развлекать публику легкомысленным отношением к профессии, Балаян в пору обсуждения «Полетов во сне и наяву» признался в том, чего же он хотел бы: «Подлинная современная режиссура, по-моему, начинается с того, что разрушаются сюжет, жанр, фабула. Разрушается сделанность, пригнанность, гладкость сюжета, образа героя, драматургического канона: от завязки через кульминацию к финалу. И в образовавшиеся щели входит подлинная жизнь с ее многообразием, многослойностью, многозначностью» («Искусство кино», 1983, № 9, с. 87).

В «Полетах во сне и наяву» угадывались литературные персонажи – предшественники Макарова. В «Поцелуе» мимолетно упоминался Пушкин. Спустя два года Балаян вместе с Рустамом Ибрагимбековым ставит фильм-вариацию на темы Пушкина – с множеством близких и косвенных ассоциаций.

Место действия – Болдино. Время действия – праздничные дни, «декада самодеятельного и профессионального искусства» во славу великого поэта. Александр Сергеевич присутствует – отражен – в фотографиях, скульптурах, частушках, интервью, песнях, разговорах.

Все здесь с Пушкиным на дружеской ноге. Хлестаковская раскованность сочетается с искренним воодушевлением, энтузиазмом и одновременно с пугающей запланированной организованностью. На фоне Пушкина снимается семейство, на тему Пушкина сочиняются стихи, об интерпретации судьбы поэта ведутся споры, вокруг памятника почитатели классика, зеваки и местные жители водят хороводы. Здесь, в Болдино, сконцентрирована как бы всемирная любовь к Пушкину, что подтверждает и французский знаток российской словесности, высказывающий смелые мысли: «Пушкин – солнце русской поэзии. А Дантес – черная туча на фоне этого солнца». И «чем больше его интересует русская поэзия, тем больше он начинает ненавидеть Дантеса, представляешь?» – удивляется героиня. Да уж.

Балаян сплавляет разнообразные стилистические пласты, перебивающие друг друга точки зрения и ракурсы восприятия. Здесь и бабки-сказительницы, привыкшие к записям на магнитофонную ленту, и экскурсоводы, и пионеры, и знаменитый бард, и известный артист, и артисты, по случаю разыгрывающие пантомиму: «“Столбы” пошли, “Холера” приготовилась. “Муза” – будущий архитектор… “Натали”. Это Оленька – музыкальное училище. Виолончель».

Все показы и рассказы, их безыскусность, но также идиотизм, мгновенно снимаются на пленку и незамедлительно транслируются в эфир. Приобретают качество документа, свидетельства того, что народная тропа не зарастает, что все в порядке, только вот с дорогами в Болдино плохо и гостиницы пока нет. Эти трудные проблемы не решить простодушному, милому, уставшему директору музея Митеньке, на котором все держится.

Одновременно с пушкинским праздником развивается, натягивается и рвется нить параллельного сюжета. Обыкновенной-необыкновенной истории. Ее перипетий, так сказать, на фоне Пушкина.

Герой фильма – журналист Алексей Петрович. «Не пушкинист», – парирует он вопрос молодого человека, слегка очумевшего от болдинской эйфории и затрудняющегося определить здесь градус искреннего и наносного. Что тут в конце концов происходит, если не сплошная мистификация с переодеваниями и плясками? Впрочем, и в этом как будто ничего неожиданного нет.

Но режиссер смешивает правила игры, строит повествование из растрескавшихся, как осколки зеркала или карточки шарады, фрагментов. Зеркало упомянуто тут не для красоты сравнения. Его отражающая, преломляющая

поверхность – структурный принцип фильма, в котором все двоится, взаимопародируется. Существует и сейчас (наяву), но еще и там, в зазеркалье (в прошлом или во сне), которое манит, пугает и… успокаивает. Взаимоотражения одновременно раздражают и снимают напряжение восприятия.

Алексей Петрович (Олег Янковский) то пародирует походку, пластику старинных обитателей усадьбы, то шаржирует говор простолюдинов, то демонстрирует образ пылкого влюбленного, утрируя свои чувства, то, напротив, стыдится их проявлений. То замыкается, надевает маску, когда случайный прохожий пристает с вопросами. То устраивает, насмотревшись представлений на открытом воздухе, домашний театр – вымазавшись зубной пастой и вооружившись совком для мусора, изображает карлика и рвется в бой. То оказывается в драматической и смехотворной ситуации – осколок зеркала, в котором отражается ситуация дуэли. То идет к месту поединка под аккомпанемент частушки: «Наша улица красива, ее Пушкин уважал…» То – на редких крупных планах – перед нами «духовной жаждою томим» современный интеллигент. То он достигает открытого трагизма и в своей нелепости (какие поединки на закате XX столетия?), и в надломленности (руки дрожат, когда он целится в соперника, который к тому же издевается над ним), и в напряженной собранности душевных сил перед внезапным обмороком, репетицией гибели.

Но кто же он и где его настоящее лицо? Что покажет, если сложить осколки, зеркало?

Балаян, как всегда, с выводами не торопится, включая зрителей в игру, похожую на правду (Болдино и Окуджава настоящие), и в ироническое перемаргивание, где все что-то представляют, вещают, валяют дурака. Но за кулисами этого мира, может быть, в пустом музее со скучающей смотрительницей, в доме поэта (в то время как на улице «ползет» в пантомиме «Холера») висит ружье.

Ружье тут – не «единица хранения», но оружие для охраны музея. Как когда-то дуэль – ритуал, отвечающий за оскорбление чести. Это известно, как хрестоматийные цитаты классика, звучащие в Болдине на каждом шагу. Как естественны для избранных тут знатоков Пушкина сомнения в том, можно ли сыграть гения. «Ты хочешь – играй! Я играть это не буду. И ставить даже не буду никогда про гения… Я не идиот».

При, казалось бы, естественности пребывания известных актеров Балаян накаляет атмосферу ряженности, неподлинности, в которую с трудом пробивается, бьется, как о зеркало, живое чувство. Балаян в этой картине создает структуру, которая постоянно наводит на ложный след зрителя, привыкшего к психологическому восприятию. К тому, что, если висит ружье, оно должно выстрелить. По законам старинной драмы. Если вызываешь на дуэль – изволь стреляться. «Фотограф щелкает – и птичка вылетает», как поется в знакомой песенке, прозвучавшей в этом фильме.

– В своих картинах я стремился передать как минимум двойной взгляд на конкретные события, манеру поведения человека. В «Талисмане» я больше всего старался работать с актерами над тем, чтобы они расковались. А у зрителей, у моих коллег и критиков возникло недоверие к их чересчур легкомысленному поведению. Не однажды я слышал: «Как может Климов – Саша Абдулов – стоять на дуэли под ружьем, да еще паясничать?» Но это мы делали совершенно сознательно. Герой Абдулова, вне всяких сомнений, понимал, что в него никто не выстрелит. Что же мне оставалось? Пустить шумы, тревожные вскрики, трагическую музыку? И Янковского я заставлял выделывать разные трюки для того, чтобы поначалу зрителю было легко смотреть, чтобы трагический перелом сюжета возникал неожиданно, чтобы его реакция на него была бы на первый взгляд странной, хотя по сути своей абсолютно естественной. Это и есть

так называемый юмор поведения, который понятен мне, но не обязателен для каждого, так как в определенных обстоятельствах он может показаться неуместным или даже нелогичным. Если мы поступаем иначе, если не можем перешагнуть от «смешного» к «трагическому» и наоборот, то это вовсе не означает, что такое невозможно «по определению». Было бы заблуждением думать, что если ты произносишь, скажем, что-то серьезное, твои глаза должны быть непременно покрыты пеленой глубокомыслия. Они, я убежден, могут быть абсолютно пустыми. Однажды рано утром я давал интервью и, признаться, ненавидел ни в чем не повинную девушку. Я думал о своем, а она рассуждала: «Вы понимаете…» Я ждал, когда эта пытка кончится, и мне было смешно. Насколько сильнее, подумал я, это мое невысказанное знание рядом с внешне адекватной ситуации реакцией. Многое еще в нашем поведении, в наших оценках связано с интуицией и с неожиданностью или «неопределенностью» вкуса. Гениальному Феллини может, скажем, понравиться индийский фильм. Мы от этого в ужасе: наш кумир хвалит заведомую чушь. Но надо, мне кажется, осознать, что взгляд, суждение другого человека с нашими представлениями могут и не совпасть, что это право тончайших извилин его души, которое никакой логикой не объяснишь. Все очень сложно. Когда Алексей Герман говорил мне восхищенные слова о «Талисмане», я ждал всего лишь одного. И он сказал: «Нежнейшая картина». Это мне было дороже и признания моей ироничности, и безумной горечи по поводу духовной деградации каждого из нас. Я хочу подчеркнуть: мой глаз позволяет себе многое, казалось бы, несочетаемое. Важно, однако, уяснить мое отношение к героям в конкретную секунду фильма, в каждом кадре. Почувствовать, что я их люблю, искренне сопереживаю, но при этом заставляю себя в чем-то иронизировать над ними в другом слое картины, который их уже как бы не касается. То есть я пытаюсь взглянуть на эту историю с разных сторон. Жаль, что рядовой зритель не воспринял лирический пласт фильма.

– Неискушенному зрителю конструкция этого фильма, ее полистилистика трудна для восприятия. Зритель, допустим, включился в иронию, но что-то мешает ему настроиться на лирическую волну. Вот он почувствовал напряженность совсем не пародийную, но его вдруг сбивает резкая перемена ритма. При всей неоднозначности «Полетов…» картина получилась предельно демократичной. А «Талисман» сложно выстроен: концептуально, эмоционально.

– Это верно, но у меня есть и другое объяснение слишком явного неприятия этого фильма. Дело в том, что мы, к великому сожалению, воспитаны в оппозиции к тому, что нас окружает. Мы хотим перенести на экран социальную остроту наших каждодневных переживаний, разговоров, но не успеваем при этом разобраться в себе. В «Талисмане» я стремился показать, что все мы, прекрасные, тонкие, умные, все понимающие, еще не те, за кого себя принимаем. Но к такому разговору мы оказались не готовы.

– Наша жажда социальной активности объяснима. Но вы ставите фильмы о внутренних усилиях человека, которые являются не меньшим поступком, потому что к себе нелегко прорваться.

– То, о чем вы говорите, стерлось, как каблук. Наш зритель долгое время воспитывался на снашивании не возрастных, а нравственных каблуков. Мы все без исключения заражены этим, хотя каждый из нас считает, что с ним-то как раз все в порядке. Мы придумали общественную норму поведения, которая не соответствует индивидуальному поведению человека. Чехов и Короленко, выйдя из-за Горького из Академии, как известно, не были революционерами. Просто поступали в соответствии со своей совестью, внутренним голосом. Уверен, после этой акции их просили что-то подписать, в чем-то участвовать, но они уклоня-

лись. Нельзя запретить человеку оставаться самим собой. В противном случае происходит стирание индивидуальных различий, а в итоге – нивелирование нации, самого духа народа. Когда играют марш «Прощание Славянки», во мне мгновенно просыпается чувство локтя, подлинного единения с общим делом. Но если кто-то в эту секунду бросит клич: «Бей!», я не ринусь за всеми. Сохранить в себе способность на независимое поведение крайне сложно, но в моей жизни были примеры, когда я ему следовал. Не праздный, думаю, вопрос, почему нам мало одной жизни, почему мы хотим прожить несколько? Почему мы говорим о правде, даже как будто рвемся в бой, но при этом хотим остаться чистенькими? Видимо, хорошие идеи могут осуществиться только в том случае, если жертвуешь собой. Видимо, нужны камикадзе. Но это ведь не каждому под силу, и прежде всего потому, мне кажется, что мы не считаем себя избранными, что мы потеряли такое самоощущение.

– Для ваших героев важно отстоять себя – не «карлика». Не случаен в этом смысле эпизод «Талисмана». Но и «Полеты…» взволновали потому, что надо было взорвать…

– Ровную кардиограмму, которая действует успокоительно.

Режиссер бросил зрителя в калейдоскоп лиц и цитат не для того, чтобы усмехнуться: разбирайтесь сами, кто есть кто. Через его репортажную – объективную – отчужденность в зрительском сознании возникали образ и звук времени. Путаный, мозаичный, непрерывно себя оспаривающий. Как на экране постоянно присутствующего в кадре телевизора. Здесь – «Родителям о детях» и «В мире животных», и английская речь, и народная болдинская пушкиниана. Прямая трансляция с места событий, и тут же – одновременно – несется из репродуктора песня Пугачевой. А песни Окуджавы слушают подростки, выросшие совсем на других мелодиях и текстах.

В этом хаосе надо не то чтобы разобраться – это сложно, так как мы потоплены в нем, как тюлень в воде из показанной в фильме телепередачи, – но попытаться от него отстраниться. Зажмуриться, набрать воздух и не задохнуться. Сделать что-то невероятное или, может быть, наивное. Убрать фон. Отключить, наконец, телевизор. Возможно ли это в той самой реальности, которая затуманена искусственным дымом для съемок? Сожалением о том, что «нельзя с Александром Сергеевичем поужинать, в “Яр” заскочить хоть на четверть часа». Лукавой и наивной верой в то, что «все мечты и сказки Саши наяву теперь сбылись», и в игру Миши – «Пушкина», «который уходит в армию». А также усталым возмущением по поводу трудного прохождения талантливых сценариев. Как же из всего этого вырваться, если не во сне, проглотив таблетку снотворного?

Алексей Петрович фиксирует хронику официальных и общественных страстей по Пушкину. Он – летописец событий. Включенный? Конечно, поскольку речь идет о небезразличном ему Пушкине. Но и отстраненный – диктофоном, пишущей машинкой, наушниками. Его отношения с Пушкиным как бы отделены от его же журналистских сюжетов, не погружены в дым приятных и умственных рассуждений. Герой Янковского совершенно обыкновенный человек. Один из…

Как и уверенный в себе, завидно лишенный сомнений Климов (Александр Абдулов). Чужой, посторонний, но воспринимающий болдинские гулянки как игру, хотя несколько скучноватую. Игру, которой не достает жизненного тонуса, остроты ощущений. И просто шутки – не литературной, изящной, а доходчивой и грубой. Тогда он решает проверить этих замечательных пушкинистов-журналистов, берет их, что называется, на мушку. Реальность соблазнения молоденькой Тани не играет в фильме ни малейшей роли. Его возможность – лишь повод для Алексея Петровича ответить, наконец, затесавшемуся не в свою компанию плейбою не

цитатой – поступком. Исключить литературные ассоциации и прорваться за пределы этого цитатного – зазеркального мира.

Балаян на какое-то время прерывает развитие дуэльной интриги. Он укладывает измученного Алексея на диван, заставляет признаться в совершенном убийстве. Далее следуют «ужас и отчаяние» («А как же я, а?»), трезвые советы благородного друга («В общем, тебе надо пойти и самому во всем признаться… Так будет лучше…»). Потом режиссер возвращает нас к поединку. Но зрителю так до конца и неясно – случилось ли это на самом деле или произошло в воображении героя. Когда же в следующих эпизодах выясняется, что патроны целы, что это очередная, не слишком уместная, на взгляд культурных персонажей, шутка, Таня (Татьяна Друбич) первым делом включает телевизор. А потом уж идет умывать опухшее от слез лицо. Включенный телевизор – восстановленная связь с безопасным миром – не только защита от неотредактированных обстоятельств, но и привычный жест человека. Автоматизм поведения, который не дай Бог нарушить, пресечь. Потому что тогда: «Ой, держите меня, а то умру сейчас от смеха» или «Я не могу врать. Если меня спросят, знал ли я или не знал, не смогу отрицать, даже если меня посадят». Режиссера волнует не событие (дуэль), а неадекватность реакции близких людей на состояние героя.

Сложность восприятия «Талисмана» определяется ажурно-легкой, сверхоткрытой структурой, позволяющей человеку посмотреть на себя со стороны той реальности, что соткана из имитаций. Или – воображаемых ситуаций, которые, как ни странно, отвечают за подлинность ощущений. Поэтому реалистические болдинские эпизоды воспринимаются едва ли не как наваждение, а воображаемые – напротив, как «настоящие». Переходы между ними слишком зыбки и мгновенны, чтобы уличить режиссера в глумлении над лучшими представителями интеллигенции, с одной стороны, или в добродушной снисходительности к «народу» – с другой. И даже разведение героев на тридцать дуэльных шагов не дает уверенности в том, что Алексей Петрович – персонаж замечательный, а Климов – наглый пошляк.

Балаян не столько запутывает нас в трех соснах, сколько в который раз не может не удивиться реальности, совпадающей с ирреальной. И наоборот. Поэтому он воссоздает на экране жизнь якобы сплошным, нерасчлененным потоком, придумывает для своего героя ситуацию, срифмованную с неповторимой или выдуманной, для того чтобы добиться переживания, вышибающего зрителей из одного, более или менее привычного состояния, в другое.

В каком-то смысле Балаян взял на себя неблагодарную роль Директора из пиранделловских «Шести персонажей в поисках автора», где обычные репетиции на сцене сменяются неразберихой ворвавшихся с улицы людей со своими драмами. Они, перешагнув рампу, сбивают с толку «настоящих» актеров и Директора, ставшего в конце концов участником действа, в котором смешались театральные и внесценические персонажи.

Разрывы действия, сюжетные зигзаги, размытость характера главного героя, импровизации создают в этом фильме необычную художественную конструкцию. Балаян сделал шаг в сторону от «Полетов…», изменил оптику, позволившую ему отдаться бесконечным отстранениям, но не поколебавшей и сугубую достоверность киноматерии. При всем том холодком повеяло для многих от этой прихотливой, изящной ленты, которая, как тесто на дрожжах, дышала, но грозила и не взойти.

Кажущаяся дробность фильма скреплялась предлагаемыми обстоятельствами жизни-зрелища или жизни-съемок. И жесткой схемой треугольника Пьеро – Коломбина – Арлекин.

Здесь настоящий актер снимается в своей роли, настоящий бард поет собственные песни, обыкновенный человек становится персонажем какой-то ненаписанной пьесы, сюжет которой был пережит Пушкиным.

Воздушная атмосфера фильма с далями, рощами, просветами в листве деревьев – болдинская благодать, в которой хочется жить и шутить, а не горевать и умирать, оказалась сродни площадному балагану с его щемящим лиризмом и плакатной наивностью. Тема цирка, столь важная для Балаяна, резонирует в «Талисмане» горестной и смешливой интонацией.

Вот звучит баллада, которую перепечатывает Алексей Петрович для Болдинского отчета, а рядом спит Таня, и включен телевизор. Магнитофонная пленка переводится в «живую картину». Таня, растроганная балладой, благодарит исполнительницу. Затем режиссер возвращает нас к работающему журналисту, к спящей Тане, ее умиротворенному лицу и трогательно обмотанному пластырем пальчику. А за кадром слышны реплики предыдущей сцены, всхлипы и увещевания: «Ну Таня, ну что ты, Таня». Алексей Петрович строчит, не замечая телевизор, на машинке. Образы, сценки, события, которые улетучились, но остались в воспоминаниях или на магнитофонной пленке, входят в клинч с сюжетом, в котором Балаян задействует тех же персонажей.

Балаян, так остро почувствовавший вместе с Янковским отсутствие выбора для Макарова, не дал ему умереть. В новом фильме режиссер такой шанс герою Янковского как будто предоставляет. Он испытывает его ради той жизни, которую тот, наконец, обрел и не хочет ни предать, ни обмануть. Он и на дуэль вызывает не из-за подражания Пушкину, – это замечательно пародирует Абдулов, исключая мысль о подобной благоглупости. И даже не из-за оскорбленного мужского достоинства – ради Тани. Ей доказать свою любовь, показать, что настоящий, на других не похожий. Вот почему он не хочет, чтобы она узнала об исходе дуэли. Вот отчего – лучшая сцена у Янковского в финале, когда он ждет, затравленный, и не знает, поймет ли она, что творится в его душе. В то время как снимаются мемориальные виды, известные люди делятся творческими планами, шутят, целуются, пьют чай, гуляют и поют, кто-то решает, пусть жалко, наивно, остаться наедине с собой.

– В «Талисмане» я обратился к герою, который уже определился. Результат – по сравнению с Макаровым – оказался еще драматичнее.

– Опустошение?

– В общем, да. Герой «Полетов…», переживая кризис, себя не обманывал. А в «Талисмане» он вдруг заново посмотрел на себя.

– Вам не кажется параллель с треугольником Пушкин – Дантес – Натали чересчур литературной?

– Первоначально, еще в заявке Рустама Ибрагимбекова, были убитый человек, милиция, следствие. Мне реальная дуэль мешала. Но несостоявшаяся, как в фильме, нужна была мне для того, чтобы еще раз возвеличить гениального человека, который гениально жил. Может быть, моя попытка наивна, впрочем, и ее я не стыжусь.

– Теряя способность беспощадной самооценки – слаб человек, мы совершенно искренне – ловушка самозащиты – не хотим себя растравлять.

– Наверное. Я был поражен, когда на обсуждении «Талисмана» один критик, да еще женщина, сказала: «Здесь герой празднует труса». Боже мой, мы показали мучения человека, который идет не убивать, а умирать.

– Поэтому и не стреляет. Алексей получил возможность посмотреть на себя со стороны. Что-то в нем проснулось.

– Сомнения Алексея коснулись всех его представлений о себе. В нем вдруг как бы все «село», пошатнулось. Не мог же он себя убить! Вот и вылетела эта дурацкая фраза: «Я вызываю вас на дуэль». То была игра с самим собой, и он бросил жребий. Критики, правда, решили, что он либо дурак, либо трус.

...вот так я снимаю кино

– Критики разные, как и режиссеры.

– Не в этом суть. Если критик анализирует то, что на самом деле есть в картине, а не пытается ее заново срежиссировать, то с ним можно согласиться. Во всяком случае, не обязательно спорить. Но критики почему-то не занимаются профессиональным разбором, а следовательно, не помогают художнику развиваться, шлифовать свое искусство. Читая статьи про «Талисман», я не получил вразумительного объяснения, что же в нем не получилось, хотя готов был прислушаться, понять. Поэтому я не верю критикам, они ничего мне не дают – и когда хвалят тоже. Знаете, я часто думаю, зачем они ходят на чеховские спектакли, что их тянет туда? Может быть, жизнь чеховских героев кажется такой далекой от нас.

В «Полетах…» Макаров смог изжить свою боль потому, что эта боль касалась его самого. А в «Талисмане…» разрывается от боли ежедневное существование каждого из нас. В последнем кадре Таня (Татьяна Друбич) успокаивает Алексея, воплощая нашу неутолимую потребность быть понятыми. Как важно, чтобы кто-то понял, почему мы такие, больше того – почему так вышло, что мы стали такими. В нас сидит извечное желание попробовать снова начать – почти никому, увы, это не дано. Я думаю, ни одна самая любящая женщина не в состоянии понять своего друга так, как это может сделать мать. Героиня «Талисмана» ведет себя по-матерински. Не важно, что будет потом. Но в эту секунду, когда с героем может случиться инсульт, когда он может умереть от разрыва чувств, а не от разрыва сердца, с ним должен кто-то быть рядом. Убежден, что женщина проверяется такими мгновениями. Но здесь что-то утрачено, так как возможность чувственной, лирической стороны любви для них безвозвратно утеряна. Таня всегда понимает, жалеет Алексея, как, впрочем, и он ее.

Мы ведь тоже все друг друга понимаем… Я выступил, допустим, с трибуны, но о чем-то главном промолчал. Друзья должны меня понять, дома – простить. Конечно, это необходимо, иначе невозможно выжить. Но ведь не сказал же! Мы все так притерлись друг к другу, что сама возможность ударить оскорбившего тебя человека считается глупостью, неправдой. Разумеется, такую реакцию я предвидел, поэтому эпизод вызова на дуэль я специально прерываю, не довожу до якобы логического завершения. Можно было показать постепенно, что убийства не было, потом дать крупный план героя дома, монолог вранья и т.д. Наверное, такую выстроенность сюжета смотреть было бы легче. Но я выбрал другой путь, потому что чувствовал необходимость показать, как мы подсознательно жаждем разделить, точнее, переделить нашу боль. Когда ты обижен, а не неправ, то винишь в этом и другого. Оттого мы испытываем безумное счастье, когда нас прощают.

– Алексей возвысил Таню.

– Да, а себя унизил. Женщины в «Полетах…» страдают, но Макарова не «тянут». В «Талисмане» такая единственная женщина нашлась. Дело, наверное, не только в нашей тоске по «настоящему», надежному мужчине – понятие женственности тоже снивелировалось.

Не важно, состоялась дуэль или приснилась. Балаян прощупывает конфликт между обыденной логикой поведения и готовностью к чрезвычайному, житейски не объяснимому решению Алексея. Поступку, необходимому как шанс прожить, а не поживать или даже выжить. И как усилие понять, на что ты вообще способен в реальности, а не только в «искусстве». Болдинский антураж, пародийный и наивный, оказался очень уместен.

Балаян всегда опасался прямых литературных реминисценций. В «Талисмане» именно этого ему и не простили. Но откровенно заявленный прием режиссеру был нужен как художественная условность. Традиции нравственного самосознания личности он осмысляет внятно и без всякого пафоса. В «Полетах…» никто не указывал: перед вами, товарищи, Печорин, Иванов или Гамлет. Мы это чувствовали кожей. Когда же показалось: это современный Пушкин, Александр Сергеевич, в лице, как писал кто-то из критиков, «посредственного героя приятного артиста», – разобраться в замысле Балаяна стало нелегко. Разумеется, не в Пушкине дело, а в нас, утративших непосредственность реакций, помнящих наизусть стихи и подробности его интимной жизни, но что-то главное запамятовавших. Упустивших или растаскавших на цитаты и шутовские колпаки.

Из почты Балаяна:

«Мое знакомство с фильмом началось с того, что я прочитала сценарий, который меня очень возмутил. Я вообще не понимаю этой манеры притягивать к нашим личным проблемам биографии великих: «Пушкин умер, и я тоже себя плохо чувствую». Сценарий мне показался неким вариантом расхожего усвоения высочайших вершин культуры, которые присваиваются безболезненно, с помощью искусственных мелодрам. Ведь драматическая история пушкинского времени, сниженная и приведенная на сегодняшний уровень, становится дурным и фальшивым анекдотом. Я знала, что картина мне не понравится и не понравится очень. Когда она началась, пошла песня, и я увидела кадр, где герой снимает героиню на фоне памятника, я почувствовала внутреннее удовлетворение: «Ну, конечно, вот вы какие!» А когда герой встретился со своим другом и они, ерничая, что-то там окали, я подумала: «Да, да, это вы во всем своем великолепии!» Мое отрицательное отношение к фильму все больше укреплялось до тех пор, пока герои не оказались внутри, в квартире директора. Пока не началась первая любовная сцена. Ласкаясь и мурлыкая, они исчезли с экрана, а камера долго, долго смотрела на повешенную на стенку посмертную маску Пушкина.

Первый раз во мне что-то дрогнуло. «Э, – подумала я, – мне показывают какое-то другое кино». Я стала вглядываться и с интересом обнаружила, что это абсолютно мой фильм, больше того – фильм, защищающий мою позицию по отношению к Пушкину и по отношению к обращению с наследием культуры. Посмертная маска Пушкина висит над телевизором. «Пушкин в гробу» – над проигрывателем. Бесконечный телевизор, который стал для героев таким же элементом культурного восприятия, как и зубная щетка. Я смотрю фильм и не могу совладать с волнением. Вот вижу пальчик с обручальным кольцом, руку, которая держит книжку «Болдинские чтения». Выясняется, что это рука героини. А звучащая за кадром мелодия принадлежит, оказывается, ряженой бабушке, которая поет пушкинскую балладу. А ваша героиня находится в безумном восторге, надо полагать, перед слиянием высокой поэзии с народным духом. И оба героя восхищаются духовностью героини. Когда же она бросается в слезах на шею старухе, сыгравшей молодую девушку, а герои готовы прослезиться от таких порывов, то здесь, мне кажется, Вы достигаете высочайшего уровня сарказма и выступаете подлинным защитником культуры отношений и вообще культуры. А когда мне говорили, что герой Абдулова – это низкий тип, современный Дантес, я негодовала. Нет уж, он – это я, здесь он вместо меня. Какой-то действительно истинный любитель Пушкина, который один, без экскурсий приехал в Болдино. Может быть, он моряк, инженер – это не важно. Он приехал в отпуск и увидел эту чудовищную камарилью со старухами в хороводе (что, Вы не могли подобрать

молодых сельских красоток?!), с этой пантомимой. Он пережил все это как личное оскорбление, поэтому он заступается за меня! Он очень разозлился, и я его понимаю.

Вы показали типический, очень точный слой современной интеллигенции. Я верю, что герой Янковского любит, что пережил трагический шок, но он не может найти самого себя и вести себя достойно по своему же разумению. Поэтому он делает пародию на собственное представление о достойном поведении. Не хватало, чтобы он убил. Между прочим, если бы убил, он мог бы претендовать на какое-то человеческое, пусть чудовищно-извращенное, положение. Хотя я целиком за то, что не убил. Дело в том, что современный человек так заигрался в культурные игры, что даже тогда, когда от него требуется естественное человеческое движение, он надевает чужие одежды. Поэтому ваш герой из трагедии делает фарс! Как точны вы и в выборе героини! Да, она искренне его любит. Она, видимо, малоинтеллигентная девочка, которая попала в такую среду и страшно хочет ей соответствовать. Мне симпатичен персонаж Абдулова, в частности, и за свой вопрос: «А вам здесь не скучно?» Он точно понимает, что она умирает от скуки. И что звучащие за кадром Леонтьев и Пугачева – это ее мир, что все эти пушкинские игры ей не интересны. Но в этом она никогда не признается себе! Потому что она счастлива, она любит этих людей и ей кажется, что она на высотах духовности. Чего стоит этот пальчик, придерживающий «Болдинские чтения», над которыми она заснула от скуки! В финале действительно рушится ее мир. С чем она останется? Выйдет замуж за директора музея? А этот несчастный парень, которого играет Збруев? Ведь я просто читаю его биографию. Он, видимо, интеллигент в первом поколении, который приехал неведомо откуда, из какой-то глубинки. Недаром они вначале окают, может быть, здесь обыгрывается его деревенское прошлое. Вот он приехал, влюбленный в культуру, способный, умница, и попал в эту «элитарную» среду. И он даже вообразить себе не может, что они в чем-то не правы. Он смотрит на них с обожанием. Хотя его естественное человеческое чувство искреннего уважения к культуре все время оступается против них. Он действительно подвижник, самоотверженный человек. Ему надо и краску достать, и то, и се, чтобы заповедник не погиб. Он вызывает глубокое уважение. Только жаль, что его ведут такой искусственной дорогой. Но об этом в фильме не сказано ни слова! Это сыграно актерами и поставлено режиссером.

Поразительная картина. Картина удивительного мужества, потому что сейчас никакого труда нет пинать ногами чиновников, особенно таких анекдотичных, которые нередко появляются на экранах. А не таких, с которыми мы сражаемся и победить не можем. Все равно – это так просто и так неимоверно трудно решиться подняться на святая святых – на то, что олицетворяет сегодняшнюю передовую интеллигенцию. Повторяю – передовую! Я думаю, что этот фильм не против бездуховности абдуловского героя, но против нашей общей бездуховности. Против так называемой интеллигентской бездуховности. Для меня эта картина – манифест чрезвычайной важности. Она заставила меня заглянуть себе, что называется, в душу и устыдиться очень многим своим не только поступкам, но и мыслям. Вот я ходила и восхищалась своим знанием пушкинской биографии, а после этой картины я поняла, что мне еще, как говорится, расти и расти».

ИНТЕРМЕЦЦО

Из шести ваших фильмов три связаны с именем Чехова: «Каштанка», «Поцелуй», над «Полетами во сне и наяву» витает дух «Иванова». В «Храни меня, мой талисман» возникает имя Пушкина. Для вас важно, что Пушкин и Чехов не тенденциозны?

– Безусловно, именно это для меня важно прежде всего. Мне очень дорого пушкинское сочетание якобы легкомысленности и настоящей серьезности, что он не хочет казаться этаким всезнающим мужем. Кроме того, мне жизненно необходимо сохранять на съемочной площадке атмосферу непринужденности, состояние «легкомысленности». Во время работы мы всячески избегаем высоколобой претензии создания искусства. Просто общаемся, импровизируем, шутим. Живем. При этом, я надеюсь, что все участники того или иного фильма мне верят. Главное, чтобы актеры тебе доверяли, – тогда они сделают многое.

Между прочим, «Талисман» вызвал споры не только из-за эстетических недостатков картины. В ней насторожило содержание в прямом смысле слова. Странный какой-то счет человека с самим собой. И какого человека – не хуже любого зрителя – тонкого, неглупого. Одним словом, нормального человека, который, однако, не во всем и не всегда тот, за кого себя выдает или каким хочет казаться. Но каждый из нас жаждет понимания. Надо попытаться осознать, почему он таков, что привело к тому или иному поступку. Именно такому самоощущению. Мы слишком долго молчали, вернее, отмалчивались, хотя и переживали по этому поводу. В нашем умолчании был как бы наш поступок. Наш «ответ». Но смолчать может и подлец.

– Галича помните?

«Вот как просто попасть в богачи,
Вот как просто попасть в первачи,
Вот как просто попасть в палачи –
Промолчи, промолчи, промолчи!..»

– А теперь, когда мы решаемся высказаться, почему-то непременно должно произойти разоблачение человека. Нормальное отношение к поступку или даже к его попытке встречается, к сожалению, не так уж часто. Однако душевная обнаженность моих героев вызывала не только сострадание, но и усмешки, порой негодование. Почему? Только лишь оттого, что мы «не такие», «лучше них»? Но в каждом из нас столько намешано, что словами не выразить. Да и не нужно, наверное. Мы живем, как минимум, двойной жизнью. Ужасно, когда за этим стоят правда и ложь. Но это может свидетельствовать о напряженных сокрытых усилиях самопознания, без страха при этом казаться смешным и неловким. Предчувствие судьбы не всегда объяснимо в конкретных поступках. В повседневной жизни, когда нет ни на что времени, раздражающая логика поведения героя «Полетов…» или неподдающаяся как будто разумному толкованию – Алексея из «Талисмана» кажется либо глупостью, либо трусостью, либо эгоистической роскошью. Но их якобы легкомыслие мне дороже любого приговора: кто хороший, а кто плохой. Потому что речь идет о другом.

– «На зеркало неча пенять…»

– Ведь Пушкин и Чехов – зачинатель и завершитель классического века русской словесности – не являются для всех нас бронзовыми памятниками, что стоят, например, в Болдине или Таганроге. И не в том суть, что у каждого «свой Пушкин». Мне кажется, важнее почувствовать их истинный демократизм, свободу поведения, гениальную биографию, наконец. Стихи можно заучить, как мальчик-октябренок в нашем фильме. Можно всю жизнь любить, как Булат Окуджава, которого мы снимали в роли Окуджавы. Можно знать, не помня, читал ли сам, сюжет «Каштанки». Но мне хотелось какого-то первичного, по-своему наивного удивления перед жизнью поэта. И сомнения в своей:

«Парки бабье лепетанье,
Спящей ночи трепетанье,
Жизни мышья беготня…
Что тревожишь ты меня?»

– Это «Стихи, сочиненные во время бессонницы». Ваши фильмы – с реальными-нереальными дуэлями (и в «Поцелуе» тоже), с героями, которые находятся в пограничном состоянии, – о поисках смысла жизни. Русская литература для вас не пустой звук.

– На русской классике я воспитан, сформировался. Она вошла в меня навсегда и, видимо, нашла благодарный отзвук. Хотя мечтаю об «армянской» картине, о совершенно иной пластике. О том, что было заложено от рождения или в детстве. Скажем, я был потрясен «Амаркордом» Феллини. Что это – Италия тридцатых? Сознание провинциального мальчика? Рассказ о его естественных комплексах и обжигающее, как южное солнце, открытие жизни? Это только «про них» или про нас тоже? Не могу забыть свое странное состояние. В детстве я выходил в тихий ночной сад и смотрел на звезды, луну. Я был один, но у меня было реальнейшее впечатление, что точно такой же мальчик, такие же перила и деревянный столб дома зеркально отражаются там, в небе. Я помню, как, еще не будучи режиссером, чувствовал буквально физическую потребность увидеть «8 1/2». Уговорил служащего аэропорта отправить меня на грузовом самолете. Потом,

очутившись у Дворца спорта за десять минут до сеанса, откупил у барышника за тридцатник билет. Я был счастлив, как Каштанка, нашедшая своих хозяев, которые, возможно, не очень ее жаловали, но они были своими, кровными.

Сегодня молодому человеку неимоверно сложно воспитать в себе мужчину. Дело не в том, что ему не достает материальных благ – этим, в конце концов, можно обеспечить. Ужасно другое: они видят, как мы каждый день врем. Смотри, говорим мы, соседям не расскажи, в школе не проболтайся. Так учатся жить двойной жизнью. Наше общественное и семейное поведение существуют параллельно. Можно одеть, обуть, накормить, но если мы будем продолжать врать, они никогда не повернутся к нам лицом. Недавно я посмотрел в Венгрии фильм «Остановилось время», получивший в Японии первую премию в миллион долларов. Картина произвела на меня сильнейшее впечатление, потому что я, наконец, понял соответствие между гражданским и художественным высказыванием режиссера, то есть социальная точность содержания не дискредитировала его творческие возможности.

...Венгрия, 1956 год, эмигрирует муж, жена и дети остаются. Проходит время, повзрослевшие дети мучаются от разорванного сознания. Они хотят покинуть родину, а их отец, обезумевший от ностальгии, возвращается. Возникает страшная ситуация тотального неблагополучия, духовной сумятицы: старшее поколение не выдерживает груза сознательно предпринятого поступка, а молодое стремится повторить его путь, но по разным причинам не может этого сделать. Кстати, посмотреть этот фильм мне посоветовал министр венгерского кино, коммунист.

Если человек талантлив, то качество, достоинство его работы во многом зависит от степени его внутренней свободы. К сожалению, мы все снимаем картины с оглядкой на то, как они будут восприняты. «Внутренний редактор», ставший сегодня притчей во языцех, нашептывает совершенно необязательные ограничения. Отсюда возникает и другая крайность. Многие из кинематографистов считают для себя достаточным, если их произведения пользуются успехом у так называемой художественной элиты. Я же страшно тоскую по другому зрителю и не знаю, почему он все реже ходит в кино, почему ему не нравятся наши фильмы. Мы разучились говорить правду и делать по-настоящему художественное кино. В американских фильмах нас поражает откровенность, доведенная порой до чрезмерного натурализма. Однако в лучших своих достижениях, как например, в кинематографе Боба Фосса, американские режиссеры размышляют о вполне серьезных проблемах без всякого заигрывания со зрителем. В результате сложные по своему содержанию картины оказываются доступными и интересными самому обычному рядовому человеку. А мы, не умея делать занимательное кино, выработали некую манеру игры в ассоциации, аллюзии, только нам понятные подтексты. Существует, конечно, и такой путь. Но тогда необходимо достигать уровня настоящего искусства, которое мы видим, скажем, у Феллини или Бергмана.

На самом же деле получается, что, прикрываясь якобы искусством, мы протаскиваем суррогат правды, заведомо затрудняющий доверие широкого зрителя. Занимательность кино, мизансценирование кадров – вещи очень трудные. Вот мы с вами разговариваем, кто-то прошел. Но это маленькое оживление недостаточно для тех, кто бы нас смотрел на пленке. Надо все время находить дополнительные импульсы для переключения зрительского внимания. Иначе говоря, стремиться максимально заполнить кадр, что у меня, например, получается далеко не всегда. Поэтому я мечтаю о самых разнообразных импровизациях,

о возможностях живой, мгновенной, странной поначалу реакции. Когда в одном кадре «Полетов…» Янковский проходил у дома, в окне я увидел человека и предложил его снять. Заставил стучать в стекло, просить дать прикурить. Но мне интересны более сложные импровизации, потому что я испытываю огромную неудовлетворенность, связанную с реальными возможностями полноты, объемности художественного высказывания.

– Возможно, претензии к профессии возникают тогда, когда режиссеру особенно нечего сказать.

– Проблема профессионализма, безусловно, одна из наболевших. Мне иногда даже кажется, что если найдется истинный профессионал и мастерски поставит актуальное по теме произведение, не обладающее высоким художественным достоинством, то результат обнажит творческую несостоятельность драматурга. Ярким подтверждением этого для меня явилась постановка Анатолием Эфросом «Человека со стороны» И. Дворецкого, выявившая только за счет режиссерского профессионализма схематичность материала. Немирович-Данченко вспоминал, что Михаил Чехов страшился системы Станиславского: если бездарь сочтет себя овладевшим ею, он автоматически будет вправе почитать себя настоящим артистом. Мы настолько богатая кинодержава, что позволяем себе такие, например, суждения: «Это пронзительный фильм, правда, не очень профессиональный». Пронзительной может быть первая книга молодого писателя, так как почти у каждого человека есть за душой нечто, о чем он однажды может поведать миру. Ну, а дальше-то что? Зачастую – вообще непонимание, что такое профессионализм.

– Что же это такое?

– Я думаю, что происходит подмена искусства темой.

– То есть это всегдашняя проблема масштаба и дарования режиссера.

– Конечно. Творческое начало нередко подменяется грамотным, но безликим прочтением сценария. Оно, по-моему, никому не нужно, разве что школьникам, которые отвыкают читать. Многие фильмы, получившие у нас репутацию хороших, я бы оценил как хорошие сценарии для каких-то будущих картин.

– С чем это связано? С утратой критериев? Мы лукавим или просто наивны?

– Мы незаметно привыкли все сваливать на чиновников, что, я думаю, в корне неверно. Сегодня, уверен, некоторые из них могут снять не хуже, чем иной из режиссеров.

– Это говорит об уровне чиновников или режиссеров?

– Режиссеров, конечно. Мы потеряли взгляд художника, забыли, что это такое. Разумеется, есть исключения, но ситуация именно такова. Ставя картину, мы почему-то в первую очередь идем от конкретной проблемы, забывая при этом разрабатывать свое режиссерское видение. Сделав фильм на злобу дня, режиссер сразу же оказывается в первых рядах. И тогда он начинает думать, что, возможно, был неправ, когда сомневался, мучился. Тебе говорят: «Острая получилась картина!». А это, по-моему, не похвала для художника. Такая девальвация художественности убивает желание творческой отдачи даже у молодых кинематографистов. Они надеются, что сначала снимут что-то «нужное», а потом уж – свое, заветное. Потом – обычно ничего не бывает. Надо себя уважать, надо, наконец, себя устыдиться, если ты считаешь себя художником. В этом мне помогают русские классики и прежде всего Чехов.

УРИХА

ТЕМА СУДЬБЫ

Представьте себе: вы ушли с работы по собственному желанию и больше года никуда не можете устроиться. Вам не на что жить, кормить жену и ребенка, который к тому же не совсем здоров. Подошел срок платежа за квартиру. Хозяйка грозит выселением, а занять денег негде. К одним знакомым не позволяет обратиться гордость, у других, по обыкновению, в эту минуту денег нет. Положение усугубляется тем, что вы покинули службу в знак протеста, возмутившись несправедливым увольнением коллеги. Может быть, он хранил нелегальную литературу, участвовал в каких-то тайных собраниях… Вы об этом ничего толком не знаете и, главное, знать не хотите. Вас оскорбил сам факт нарушения прав человека. Будучи порядочным интеллигентом, не могли не выступить в защиту этих прав.

И вот вас приглашают в определенное учреждение – каждый в городе знает его адрес – и предлагают сотрудничество. Как вы поступите в такой, мягко говоря, щекотливой ситуации? Первая реакция – резкий отказ. Неужели становиться доносчиком? Проявите выдержку и покинете кабинет, хлопнув дверью? Но где взять денег? Ведь у вас семья, нет ни ренты, ни сбережений. Подать в отчаянии документы на выезд за границу? – не руки же на себя накладывать. Либо смириться и исчезнуть на время… Но и сгинуть, как Федя Протасов, вы не можете. И писать осведомительные рапорты не хотите. Оттого и мечетесь туда-сюда. И того боитесь, и этого. Когда все это прекратится, наконец?!

Но вы все-таки оступаетесь, случайно и непоправимо. Жизнь подставляет подножку и, спотыкаясь, почти в бреду или во сне невольно становитесь филером. Одно ложное движение в полубеспамятстве и – беда. О ней вы представить себе не могли. Скажи вам об этом раньше, рассмеялись бы или перестали здороваться. Если было бы возможно, вызвали на дуэль. Чем не сюжет для современного фильма?

Из почты Балаяна:

«Я – пожилой человек, мой отец был земским врачом, к революции относился очень сдержанно, хотя всю жизнь отдал служению людям. Ему непросто было сохранить свои взгляды. Для него существовала работа, дом, дети. Еще он любил рисовать. В общем, это был, что называется, тихий русский интеллигент. Мне кажется, что ваш герой, Воробьев, испытывает те же чувства, что и мой отец. Как психологически точны его сомнения, метания – ведь ничего предосудительного он не совершил. Как понятна его душевная борьба, ведь главная для него забота – о семье и, конечно, о собственной честности. Господи, подумал я, неужели у нас в России за каждый человеческий поступок нужно платить столь дорогой ценой. Я не специалист, мне трудно судить о художественных достоинствах картины. Но уверен, Олег Янковский здесь очень на месте, сколько страдания в его глазах, зябкой неуверенности в фигуре. Я думаю, самое важное – Вы порядочный человек и, сняв такой фильм, поступили по совести. Ведь не секрет, что такие, как Воробьев, мучились гораздо больше тех, кто без всяких колебаний готовы были служить и старому и новому строю. Конечно, могут возразить, что его мучения – личного свойства, что, как не раз говорилось, «лес рубят, щепки летят», но все-таки нельзя не сожалеть о его загубленной жизни. Мне кажется, что психология доносительства еще не потеряла своей актуальности. Я сам немало пережил в тридцатые годы, поэтому знаю, как тяжело устоять и не обесчестить себя, свой род. Вот я и думаю, сняли-то Вы про прошлое, а вспоминается совсем недавнее настоящее».

«Мне сначала показалось, что Вы поставили фильм о драме предательства, о том, как многочисленные соблазны превалируют над нравственным началом. Но это не так. Ведь Ваш герой никакой слабости не проявил и никакого предательства не совершил. В полубезумном состоянии, с высокой

температурой, он хотел предупредить этого самого Дмитриева, которого разыскивает полиция. Но к нему подошел какой-то человек в штатском – он же не знал, что это филер. Может быть, Вы не согласитесь, но смысл этого эпизода для меня очевиден. Вообще в фильме много чисто драматургических неувязок, то есть таких несообразностей, которые противоречат действиям главного героя. В частности, мне кажется, что ударить человека ради денег кирпичом по голове так же дико и невозможно для Воробьева, как и взять деньги за донос. Не говоря о том, что он довольно близко знает, видимо, революционера, своего коллегу по училищу, и отправляется предупредить его о слежке. Но мне показалось, что эта линия Вас не очень интересовала, потому что главной темой фильма стало иезуитство царской, а, может быть, не только царской, тайной полиции. Ее изощренные методы воздействия на людей и посягательство на самое святое. Поэтому я восприняла фильм как рассказ о тех многочисленных последователях Дубельта и Зубатова, которые не перевелись. Однако мне обидно, что фильм получился какой-то полуправдивый, хотя и условной притчей не стал. Неужели человек, которого с таким трудом хочет заполучить тайная полиция, мог стоять с наклеенной бородой на вокзале? По-моему, здесь не учтен разный уровень филерства. Ведь таких, которые будут стоять в подворотнях, можно нанять за двугривенный без моральных страданий и задушевных бесед. Наверное, из-за недостоверности я не испытала сопереживания, которое должен был вызвать рассказ о человеке, оказавшемся в жутких обстоятельствах. Промежуточность фильма очевидна для меня. Досадно, что жандармский офицер является здесь чисто функциональной фигурой и актеру Вокачу практически нечего играть. По сути, он три раза появляется в одном и том же эпизоде. В роли нет развития, а какая это могла быть страшная, сложная, противоречивая фигура… Простите за откровенность, но, поверьте, мое письмо вызвано искренним уважением к Вашему таланту».

Начало «Филера» снято в фотографической стилистике ретро. В шинелях и гимнастерках – мальчики, «сестры милосердия» – девочки. Девочки и мальчики. Грустные, сосредоточенные, смешные в своей серьезности лица. Эта заставка – картинки детей, играющих в войну, – указание исторического времени, но и независимый от него знак лирической темы режиссера. В ней дети, детство – надежная крепость и всегда боль. В детстве видишь себя неискаженным. Оно требует самоотдачи, к которой не располагает взрослая жизнь. В конце концов, если перед кем и чувствуют ответственность герои Балаяна – так это перед детьми.

Тема детства в его фильмах – это тема любви, стихия игры, ощущение родовой сопричастности, забвение одиночества. Неизжитая восприимчивость и ранимость.

Достоверные лица и голоса эпохи отчуждены от сюжетного материала рамочками портретов и стершейся фонограммой с надрывной мелодекламацией о судьбе юного прапорщика. Но последующие кадры задают иной тип восприятия, который требует не разглядывания, а включенности.

Элегическая и, в сущности, отстраненная интонация перекрывается тревожным настроением бытового эпизода. Документальные фотографии сменяются фотографиями героя в детстве, юности, в кругу семьи – домашним настенным альбомом. На окне – кукла-клоун, игрушка дочки. Квартира Воробьева, снятая насквозь, навылет, без дверей – это треснувший по швам старый дом и прежняя жизнь русского интеллигента. Здесь еще играют на фортепьянах, поливают цветы, ждут к вечернему чаю, и книги аккуратной стопкой лежат на письменном столе.

Но вот мы попадаем в пространство автоцитат. Балаян использует приемы, которые зритель запомнил в его картинах, словно испытывая ностальгию по знакомому и родному. Возможно, режиссер обращается к ним неосознанно, как ребенок, предпочитающий играть с любимыми игрушками.

В этом смысле «Филер» – фильм переломного, может быть, даже кризисного этапа Балаяна, который обращается к своему прошлому, одновременно с ним расставаясь.

Когда Феллини вклеил в «Интервью» кадры из «Сладкой жизни», публика оценила грусть старого человека по ушедшей молодости. Открытый прием действовал просто и сильно. Балаян тоскует не по своей молодости – по своим образам, импровизациям, которые, впечатавшись в эмоциональную память зрителей, воспринимаются теперь как след былого, поразившего когда-то чувства и настроения.

Итак. Очнувшийся от дремоты или бессонницы, нездоровый, еле держащийся на ногах Воробьев отправляется в путь-дорогу. Вспоминаешь, что и в «Полетах…» Макаров просыпался в холодном поту, шаркал на кухню, будил дочку, перебранивался с женой и… уходил. Потом, намаявшись, возвращался домой, напарывался на скандал, заходился от провокации жены, пошутившей, что его дочка – не его, бросался к спящей девочке.

В «Филере» герой, изнуренный скитаниями, приходит домой, видит дочку, которая тяжело, астматически дышит во сне. (И в «Бирюке» был кадр с младенцем, зашедшемся в хрипе, судорожном сонном дыхании, так напугавшем беспомощного отца.) Воробьев непременно должен что-то предпринять. И он уходит во второй раз.

Начав с ностальгической экспозиции, режиссер строит фильм иллюстративно, подчиняясь жесткой причинно-следственной мотивации поведения героя. Начинает и продолжает фильм в двух принципиально разных поэтиках.

В первых кадрах жена, провожая Воробьева так, словно прощается с ним навсегда, произносит знакомые слова: «Будем жить!». Мастер намека, Балаян всегда избегал лобового указания на первоисточник. Когда его обвиняли в том, что «Полеты…» – парафраз «Утиной охоты», он искренне удивлялся, признаваясь, что вампиловской пьесы не читал. Можно было верить или не верить режиссеру – на впечатление от картины это не влияло. Когда стали пенять «Осенним марафоном», он ввел в фонограмму спортивную терминологию не в качестве только цитаты – скорее, уступки тем, кто, казалось бы, в похожем видит не различия, а повторы.

Теперь Балаян, – возможно, подсознательно – мобилизует нашу память, и мы вспоминаем именно то, что нужно режиссеру. Без разночтений.

«Будем жить!» – увещевала в финале чеховской пьесы Соня измученного дядю Ваню, лишенного заветной скляночки с ядом, обреченного на жизнь хуже смерти. Она еще говорила про то, что «мы отдохнем», и про небо в алмазах. Опуская конец цитаты, режиссер как бы материализует ее во втором (после самоубийства героя) финале – видении, в котором читается горечь и издевка над несбывшимися надеждами.

Черноморское побережье. Фотограф снимает отдыхающих «на память». Из моря выходит счастливое семейство: жена в панамке, муж – с ребенком на руках. Торжество открыточного благополучия, благонамеренности с оттенком сусальности. Впрочем, ироничной. Но вот герой делает нам «ручкой», передает привет из своего далека. Неуверенный жест вносит в очевидную гармонию финального кадра ноту диссонанса.

Слова Сони, произнесенные женой героя, помнишь почти с детства, как завет терпеливо сносить испытания. Эти слова, своего рода эпиграф, промелькнувший перед перипетиями сюжета, являются и отсылкой к истокам веры режиссера. В чеховское начало тем и вариаций, в его духовную и художественную родословную.

Ответственность перед ближними и перед собой, независимой в своем выборе личности, приобретает в фильме драматическое звучание, которое то держит зрителей в напряжении, то погашается вполне предсказуемым сюжетным развитием. Отказ от действенного анализа внутренних противоречий героя привел к ощущению статичности

картины при, казалось бы, наличии разнообразных фабульных линий. Подлинным сюжетом «Филера» должна была, видимо, стать внутренняя жизнь героя, сопротивляющегося жизненным искушениям. Ностальгия Воробьева по возможному согласию с самим собой как будто сродни другому персонажу, сыгранному Олегом Янковским в «Ностальгии» Тарковского, где он мучительно напрягал свою память, пытаясь восстановить внутреннее равновесие в настоящем времени.

Проходы Воробьева по улицам, переулкам и дворам провинциального города – это путь-преодоление. «Вообще больше принято говорить о других, – отвечал в интервью Тарковский, – нежели о себе, больше думать о других – в смысле как позитивном, так и негативном. Люди достаточно равнодушны к собственной судьбе. Эгоизм – это не любовь к себе. Это нечто прямо противоположное. Мы начинаем думать о себе довольно поздно. Но рано или поздно необходимо дать себе в этом отчет».

Ассоциации, сопутствующие восприятию «Филера», остаются лишь риторическими подсказками, не столько усложняющими, сколько выпрямляющими режиссерские намерения.

«Жизнь есть досадная ловушка. Когда мыслящий человек достигает возмужалости и приходит в зрелое сознание, то он невольно чувствует себя как бы в ловушке, из которой нет выхода… И, что горько и обидно, ведь эта жизнь кончится не наградой за страдания, не апофеозом, как в опере, а смертью». Это слова двух героев-оппонентов из чеховской «Палаты № 6». Знаменитая палата как бы ненамеренно и в шутку будет упомянута персонажем, которого случайно увидит Воробьев и невольно предаст в финале фильма. «Всюду палата № 6. Это – Россия», то есть образ тотального насилия и подавления. Ну да. Знаем. Не забыли.

Исторический контекст в «Филере» (как Болдино в «Талисмане») – декорация для осмысления действий, поступков человека в современных предлагаемых обстоятельствах. Но она становится, несмотря на расхожую метафору «Россия – палата № 6», пространством для совсем другого рассказа.

«Граф Бенкендорф создал третье отделение с охранительной функцией. Поэтому мы должны знать все обо всех», – великодушно, от всего сердца просвещает Воробьева жандарм, напоминая о гражданской необходимости роли доносчиков. Треть фильма ведется целенаправленная и вместе с тем какая-то бесстрастная психологическая игра.

В «Талисмане» простодушный, уверенный в себе молодой человек, интересующийся личной жизнью Пушкина, задавал как бы обывательские вопросы, правда, с провокационной интонацией, на которые, смущаясь, герой Янковского отвечал цитатами. За ним и его женой следил этот молодой человек, ставший от скуки почти филером, подсматривающим в зеркальце за воркующими молодоженами. Он вырастал в пародийную фигуру искусителя с пустыми глазами. Реальную настолько, насколько было серьезным стремление персонажа Янковского испытать себя на волевой поступок. Неделикатное вторжение в чужую интимную жизнь воспринималось им как подлость соглядатая и совратителя. Подлость, потребовавшая концентрации сил для ответного удара.

Эти, скажем так, антиномии волнуют Балаяна и в «Филере». Но здесь всё вдруг стало однозначным, рациональным. Ушло тревожное ощущение, когда нечто непременно, казалось бы, должно произойти, а не происходит. Существование протагониста мотивировано навязчивыми и последовательными случайностями. То Воробьев нанимается в писари, демонстрирует, как князь Мышкин, каллиграфический почерк; то стучится в надежде на заработок в дворницкую, – привет интеллигентам-сторожам; то пытается ограбить ювелирную лавку; то одолжить денег на улице у приятеля. Ему не верят те, кто готов подтвердить

его политическую благонадежность. Не доверяют, как чистоплюю-интеллигенту, сидящему меж двух стульев, и товарищи, ради которых он остался без работы.

– Чего ты боишься?

– Да ничего я не боюсь. У вас свои принципы, у меня – свои.

– Какие у тебя принципы? Ты ушел из-за нас. Куда ушел? Чистеньким хочешь быть!

По улице быстро идет человек. Чуть приподнято плечо, сутулится спина, ноги скользят по ледяному тротуару. Темная шинель удлиняет сухопарую фигуру. За ним следят. Кто-то притаился в подворотне, чьи-то глаза блеснули из-за угла. Все дороги ведут в участок – к единственному выходу. К закрытому финалу. Три похода в жандармерию – это не только изнурительная пытка заключенного на воле человека, вынужденного идти на запах приманки, но и путь к самоубийству.

Второй план, намеченный в начале фильма, вдруг в середине вновь прорвется лирической темой режиссера. Совершенно сбитый с толку, Воробьев бредет по улице. Его останавливает интеллигентный, с благообразным лицом господин – отец одного из учеников. Он признается, что в их доме только и разговоров о любимом учителе. Эта случайная встреча срифмуется с другой. Бежит шумная, разгоряченная ватага гимназистов, окружает Петра Васильевича, лепится к нему. Кто-то произносит: «Мы гордимся вами». Они – в восхищении, они – любят его. А он стоит, едва сдерживая слезы, потерявший тех, кому действительно нужен, без которых чувствует себя осиротевшим. Вслед за мчащимися ребятами спешит отставший Никитин. Тот самый подросток, чей отец раскланивался с Воробьевым. Они стоят минуту, переминающийся с ноги на ногу ученик и учитель, по-отечески задающий незначащие вопросы. Здесь режиссер обмолвился, наконец, о том, что его действительно волнует.

Дети войны, застывшие в первых кадрах на фотографиях, «оживут» в образах двух персонажей: сестре милосердия и ее брате, решивших в тайне от всех бежать на фронт, как чеховские мальчики – в Америку. Оказавшись случайным свидетелем их разговора, смущенный сходством лица юноши с тем человеком, которого разыскивает охранка, Воробьев, движимый каким-то неосознанным влечением, идет за девушкой. Она же, предвкушая романтический побег, еле сдерживая смех и радость, как ребенок, играющий в солдатики, передразнивает их марширующую походку, заглядывает в окно, строит рожицы. Камера отъезжает – мы видим церковь, слышим колокольный звон. Потом – наезд на Воробьева, который идет за девушкой то ли для того, чтобы предупредить об опасности, то ли, напротив, чтобы выследить. В любом случае – в последний момент выходит из слишком далеко зашедшей игры и тут же невольно предает мальчишку, который мог бы быть его учеником.

После этого он превращается в филерское мурло. И только нервные, нежадные и вожделеющие руки, дрожа и как бы стыдясь самих себя, забирают обещанные тыщи.

Сделка состоялась, ловушка захлопнулась. Воробьев получает свою точку – место незаметной слежки, знакомится с новыми коллегами. Но колокольный звон, оглушивший свинцовое, замерзшее небо, зрители услышали до грехопадения Воробьева.

Медленно, почти торжественно, с безногими калеками в первых рядах движется толпа под бередящую раны арию Бизе. Эта льющаяся издалека тягучая мелодия – мелодраматический аккомпанемент побочной и сокровенной темы фильма. Запыхавшийся Воробьев прислоняется к стене дома: в окне сидит у патефона рыжеволосая девочка. Прекрасная девочка гимназического возраста с бледным лицом слушает пластинку. А рядом – через стекло – надломленный, теряющий себя, дочку, жизнь человек.

Поэзия и правда этого кадра – нечто большее, чем удачно найденное, «красивое» изображение. В нем – тоска по лучшей жизни. И уже поколебленная вера в то, что «будем жить».

В «Филере» Балаян продолжает исследовать самосознание русского интеллигента. Возможно, слишком сильно сказано. Между тем герои «Полетов…», «Поцелуя», «Талисмана» и последней картины сроднились не только благодаря Олегу Янковскому. Балаян с одной, другой, с третьей, двадцать пятой стороны пытается разглядеть, расслышать интересующего его «плохого хорошего» человека.

Надежда на полнокровное существование, неудовлетворенность рутинной повседневностью, настойчивое стремление уяснить себе и отстоять кодекс чести, но главное – личную независимость, чего бы это ни стоило и как бы ни оценивалось, занимает Балаяна постоянно.

Начав с нашего современника (вампиловская традиция, имеющая, впрочем, более глубокие корни), продолжая о нем думать в образе офицера артиллерийской бригады (из чеховского рассказа) и в лицах передовой интеллигенции наших «одновременников» («Храни меня, мой талисман»), режиссер вдруг делает вираж. Отступает в другое время.

Для Балаяна органична открытая поэтика. Его фильмы прозрачны, в них сквозит легкий ветер. В «Филере» не то. Выкаченная атмосфера. Возможно, состояние Воробьева – состояние на грани удушья – ни выдохнуть, ни продохнуть – требовало именно таких ощущений, когда еще шаг – и человек перестает отбрасывать тень. Но авторская органика предательски не совпала здесь с новой стилистикой, со стремлением к аскетизму и высокой простоте.

Съежившаяся, по сравнению с предыдущими фильмами, конструкция «Филера» была способна задышать за счет дивертисментных эпизодов. Но они так и остались вставными номерами. Встреча с персонажем Абдулова – рецидив сцены из «Полетов во сне и наяву» с Михалковым. Но в «Филере» разудалая русская душа предстала почему-то в клюквенно-цыганском сопровождении. Эпизод с актрисой – женщиной, которую Воробьев когда-то любил, напоминает театральный маскарад из «Талисмана». Там репетировали про чуму, здесь – из «Отелло». А еще эта актриса говорит, что ей часто снится сон, как они в детстве ловят бабочек. И что-то про «кассиевы поцелуи» – намек на мотив невинной жертвы. Любая деталь фильма немедленно идет «в дело».

Чарующая ломкость сюжета, скреплявшая в фильмах Балаяна несогласуемые порывы главного героя, его – вопреки раздрызгу, разладу – неделимую цельность подменилась мелодраматическими переживаниями. Немного здесь настоящего балаяновского кино, хотя сохранился его мерцающий звук, сведенный теперь к перебору четырех нот – отголоску темы судьбы.

Вариация темы

– Это исторический фильм?

– Не совсем. Семь лет назад я прочел короткий рассказ Серафимовича «По следу»: филер шел по пятам своей жертвы и в финале случайно, нелепо умирал. Мораль вроде бы проста: собаке – собачья смерть. Я написал заявку, долго и безуспешно носил ее по инстанциям, но, в общем, не предпринимал особых усилий для ее прохождения: в то время считал бессмысленным. А два года назад решил к ней вернуться. Обратился к Рустаму Ибрагимбекову с просьбой быть соавтором сценария, в котором от рассказа Серафимовича не осталось и следа. Наш теперешний герой – учитель гимназии – подал в отставку из-за ареста других преподавателей. При этом он не разделяет их революционных настроений, не принадлежит ни к какой из партий, не участвует в общественных движениях, но становится социальным изгоем. Не правда ли, странно?

– Вас никогда не занимала прямолинейная зависимость героя от обстоятельств. В ваших фильмах присутствует человек, измученный внутренними противоречиями. Но сейчас вы помещаете его в предреволюционную эпоху. Дело-то происходит в 1916 году.

– Я сожалею о том, что люди, подобные Воробьеву, моему герою, как-то незаметно растворились во времени, в исторических катаклизмах тех лет. Мы о них практически не имеем информации. А ведь их и тогда, и впоследствии было немало – тех, кто остался на перепутье индивидуальной и социальной жизни.

– Тема «высокой болезни», интеллигенции в революции.

«Мы были музыкой во льду.
Я говорю про всю среду,
С которой я имел в виду
Сойти со сцены, и сойду.
Здесь места нет стыду».

– Люди такого типа в своих реакциях на жизненные, исторические обстоятельства руководствовались не столько определенной идеологической установкой, сколько своим нравственным чувством, личным переживанием ситуации. Я часто думаю: Чехова обвиняли в отсутствии направления. Он же стремился к освобождению от внутреннего рабства. Это очень серьезно и вовсе не свидетельствует об индифферентности. Может быть, я говорю о вещах известных, но мне хотелось бы их напомнить.

– Здесь, по-моему, нельзя путать личный поступок человека и писательскую позицию, скажем, Чехова, чуждого всякой тенденциозности.

– Я думаю, что даже в бурные эпохи, когда идет жесткое размежевание, остается место и для независимого, не мотивированного одними только политическими пристрастиями выбора.

– Вы говорите о концепции личности, которая исключает любую ангажированность. Как в пушкинском «Из Пиндемонти»:

«Иные, лучшие, мне дороги права;
Иная, лучшая, потребна мне свобода;
Зависеть от царя, зависеть от народа –
Не все ли нам равно? Бог с ними».

И все-таки 16-й год.

– Воспроизведение эпохи меня не волновало. Конечно, можно было бы стремиться к якобы достоверной фактуре. Но какой она была на самом деле, никто не помнит. Можно, разумеется, насмотреться хроники, но я, видимо, не очень это умею делать, предпочитаю в центре кадра видеть человека, а не среду, не фон. Однако на фонограмме будут звучать голоса эпохи: свистки, марши, какие-то призывы в рупор. Так, собственно, и возникнет «документальная» атмосфера времени.

– Почему вы выбрали провинциальный город?

– В данном случае он расположен в ста километрах от фронта и является пограничной зоной, как пограничен и переход от шестнадцатого к семнадцатому году. Совсем рядом убивают, а здесь – госпитали, отголоски войны. Такое поведение нашего героя, скажем, в Петербурге, было бы, мне кажется, не вполне оправданным. Между прочим, я думал, что и ситуация «Полетов во сне и наяву» – не столичная. Хотя, кто знает. Во всяком случае, в провинции больше шансов задохнуться.

– Как сказать. Большой город в этом смысле имеет свои преимущества. Чего только не навидались лестничные пролеты тамошних доходных домов. Скольких людей поглотил петербургский туман. Вы намеренно выбираете не столицу, а ваш герой – не конформистский и не диссидентский путь. Но бывают исторические моменты, когда нравственное

решение определяется не только личным, но и социальным чувством человека. Вы же на сей раз обратились не к XIX веку.

– Ну и что? Мой герой связан именно с тем временем. Он – оттуда и, быть может, там он чувствовал бы себя лучше, уместнее, что ли.

– Но в экстремальной исторической ситуации надо было выбирать: «или – или».

– Наверное. Оказалось, что в какой-то момент была нарушена связь с тем, воспитанным XIX веком, типом личности, который как бы ассоциируется для нас с гуманистическими традициями дворянской культуры. Мой герой, должно быть, преподает в гимназии словесность или историю, но в фильме об этом нет ни слова. Прекрасно понимая неизбежность и обоснованность острейших социальных столкновений, в то же время не стоит, вероятно, замалчивать тот факт, что мы, исходя из логики объективного исторического развития, в каком-то смысле лишились определенной духовной и нравственной преемственности, которую теперь пытаемся восстановить. Известно, что тогда было много самоубийств. Добавьте к этому трагедию эмиграции.

– Выбор человека, оказавшегося в трагических обстоятельствах, в конфликтных отношениях со временем, может быть и стоическим.

– Мой герой не стоик. Но он кончает самоубийством именно потому, что себе изменил. Любой свой страшный поступок человек может исправить, как говорится, через пять минут. Эти «пять минут» мне и важны. Не миг предательства, пусть неосознанного, а переживания и поступки после него.

– Для вас важна не конкретная эпоха. Речь, в сущности, идет о всегда современной проблеме самоопределения личности.

– Проблема эта, убежден, на все времена. Причем особенно обостренно, трагически она проявляется, конечно, в критические периоды истории.

– Вы выбираете человека определенного времени и сталкиваете своего героя с вечными ценностями. При этом его конфликтность напрямую не зависит от социальных обстоятельств. В относительно нормальную, во всяком случае мирную жизнь герой «Полетов…» не может вписаться. Ищет дуэли в праздничной болдинской атмосфере герой «Талисмана», который испытывает себя поступком человека другой эпохи. Теперь герой Янковского мечтает, чтобы его оставили в покое в предреволюционное время.

– Стремление к независимости приводит моих героев к конфликтам с внешним миром. Как они себя поведут, на что окажутся способны, мне и важно уразуметь.

– Конфликт состоит в противоборстве персональной этики и социального вызова?

– Может, и не конфликт. Мне кажется, что при любых изменениях общественного сознания каждый должен иметь свободу в выборе собственной позиции – гуманистической, разумеется. Это и будет, по-моему, истинной демократией. Были люди, которые, пройдя самые разные испытания в 20-е, 30-е, 40-е и 50-е годы, не поступались собственной совестью. Именно они волнуют меня. Я хотел бы проникнуть в сознание человека, который решается – несмотря ни на что – жить в соответствии со своими внутренними убеждениями, а не только подстраиваясь к распространенным в данное время представлениям, оценкам, стилю поведения. Настоящая личность ни за что не променяет свой образ мыслей и избранную модель существования. Какие бы мнения это ни вызывало у других, как бы этих людей ни квалифицировали. Для меня проблема личности в истории не сводится только к судьбам выдающихся фигур. Речь не идет и о так называемых «винтиках».

Мне интересны именно личности, чьи поступки объяснимы главным образом движениями их собственной души. Есть идеи, объединяющие приблизительно процентов на семьдесят то общее, что есть у всех. А мне важны оставшиеся тридцать индивидуального, которые отличают одного человека от другого. Вот и все.

Нетрудно заметить, что чувство единения особенно впечатляет при большом скоплении людей. Как, например, на концертах любителей рок-музыки. Либо на иных собраниях. Часто помимо воли там возникают приподнятость, воодушевленность. Другое дело – оправданы они или нет. Но если выкрикнуть в этот момент какой-нибудь лозунг, все мгновенно заведутся.

– Тут все-таки важно, что именно крикнуть.

– Я говорю о том, что неожиданно можно принять участие в том, что – будь ты один на один с собой – тебе и в голову не пришло бы. Мне кажется, что нравственность можно сохранить тогда, когда ты ничего не делаешь «поверх» себя. Поведение человека практически в любой ситуации предугадать довольно сложно, даже если кажется, что здесь ясны все причинно-следственные связи. Так, свое несогласие с существующим положением вещей, с теневыми сторонами нашей жизни мы целые десятилетия высказать не могли. Я, как и большинство, играл в так называемую молчанку. Мучился, переживал, но при этом… разве что не подписывал другим приговор. Чересчур сильно сказано – ну да ладно. А люди других генетических кодов – такие, как герой моего фильма, – подобный способ существования не приемлют. Вот же в чем разница. Меня интересовали люди того поколения, к которому принадлежал Воробьев. Они ведь были совершенно иначе воспитаны, имели отличный от нашего жизненный опыт, а следовательно, иные понятия о чести и человеческом достоинстве. Шутка ли – самоубийство. Я даже не могу представить себе ситуацию, когда я поступил бы так же.

Мне важен импульс человека к самонаказанию, на которое способны далеко не все. И тогда – это поступок. Высший суд над самим собой. Не случайно, кстати, герои «Полетов…» и «Талисмана», которых я очень люблю и понимаю, поступков как таковых не совершили. Но они тосковали о них! Макаров сымитировал самоубийство. Алексей – дуэль. Хотя оба они, конечно, пережили состояние собственной смерти. Связь с XIX веком – для них не пустой звук. Говоря о «Полетах…», не зря поминали Печорина. Однако про «лишних людей» все уже известно со школьной скамьи. Мы составляли «свои» суждения, пользуясь очень правильным, но чужим мнением. Большинство из нас не успели воспитать в себе способность к независимому мышлению. И нажили комплекс вины… Что остается? Каяться?

Мы словно чем-то отравлены. В нас угасла способность к трезвой самооценке. Поэтому у меня ностальгия по другому типу мышления. По человеку просто доброму, порядочному. Разве этого недостаточно? Истинная интеллигентность проявляется для меня в умении помнить, что, когда тебе хорошо, другому, быть может, плохо. Хотя бы предположить это… Опубликован, наконец, «Доктор Живаго». Вот она, реальная отечественная история, исполненный противоречий путь русской интеллигенции. У нас же, современных режиссеров, писателей, есть опасность ограничиться одномерной оценкой человека, его поступков и позиции. Не хотелось бы, однако, чтобы она подменяла постижение индивидуального самосознания личности.

ЛЕДИ МАКБЕТ

Балаян снимает свой седьмой фильм. После хрупких мужчин и детей он ставит про/на женщину. На леди Макбет. Из Мценского уезда. После вибрации чувств, полутонов и тонкой гаммы переживаний он входит, казалось бы, в противопоказанную ему стихию роковой, гибельной страсти. Ну, мог бы Сезанн написать «Гибель Помпеи», а Чехов – «Медею»?

Балаяновские фильмы, начиная с «Каштанки», все – о любви. Травмированной, мечтательной, изношенной и никогда страстной, плотской. Целомудренность его картин, нежных, тонких, ироничных, сопротивлялась обжигающей силе «солнечного удара», чувственности самой по себе.

Но естественный человек (не в руссоистской традиции) Балаяна тоже занимал. Свободу волеизъявлений, ощущение самости в равной степени стремились сохранить Бирюк и Макаров, обрести Рябович, герой «Талисмана…». Теперь режиссер испытывает необходимость высказаться без обиняков, преодолеть, может быть, какие-то свои страхи.

В период съемок этой картины Балаян был собран до чрезвычайности и – страшно сказать – решителен до жесткости. Не раз наблюдала его элегическую манеру общаться, и потому такая реактивность была удивительной.

В начале съемочного периода я записала монолог, в котором сохранила сбивчивость, напор и раздражительность Балаяна, столь важные для его тогдашнего состояния.

– Мне скучно. Не потому, что снимаю этот конкретный фильм. Ну сколько раз говорил – профессия скучная. Вот и все… В 82-м году обратился к начальству по поводу экранизации «Леди Макбет…». Получил ответ: «Семь народных артистов СССР мечтают снять, но им не дают». Я, конечно, обиделся. Прошло время. Поменялись там, наверху, люди. Я опять позвонил… Мне передали слова Ермаша: «Зная Балаяна, представляю, какой жестокий фильм он сделает». Тут я совершенно оскорбился и распрощался с этой затеей. А теперь вот снимаю…

Я боюсь здесь интима, то есть показа интимных отношений героев. Ведь этот фильм, лишенный секса, телесной любви, будет никому не нужен, просто неинтересен. Мне бы очень не хотелось делать это ассоциативно, убеждать, что детей находят в капусте или что их приносит аист. Но меня беспокоит адекватный художественный ход в изображении любви. Любви как таковой, без всяких там ужимок, намеков и прочее. Уверен, как это ни покажется парадоксальным, что многие зрители будут возмущены: «Зачем нам такое смотреть! Что за пошлость!». Я думаю, что картина, к сожалению, будет интереснее западному, а не нашему зрителю. Главным образом из-за того, что там совершенно иной взгляд на существо отношений между мужчиной и женщиной. Предвижу ваши возражения. Я вполне отчетливо представляю этого гипотетически враждебного мне зрителя. Но он в первую очередь и стимулирует мое желание снять именно так, как я задумал. В открытую! В нашем кино нет мужчин и женщин, их пол выражен разве что в костюмах. А тут сразу ясно – не ошибешься!

Почему, скажем, я снимал «Поцелуй»? Да, мне надо было после «Полетов…» нырнуть в классику. Не правда ли, есть масса замечательных произведений. Но я выбрал именно этот рассказ. Объяснение простое: Рябович мне очень близок, он живет во мне. Как, впрочем, и Лобытко. И если бы у Чехова не было Лобытко, вся история потеряла бы для меня смысл. В нас заложены противоположные начала, то есть, условно говоря, и Рябович, и Лобытко.

А Рябович не похож на других – в нем есть только он сам, без всяких примесей. Поэтому я ему завидую. Мне кажется, что он – интересная личность и живет более насыщенно, чем все мы, хотя он почти не реализован…

«Леди Макбет…» написана про людей, которые прожили целую жизнь и преступили… Если бы я не был режиссером, то, наверное, стал бы преступником или, может быть, следователем. Только потому, что меня ничему не научили. А человек, который ничего не умеет, открыт всем ветрам… Я очень люблю Катерину Львовну. Она – замечательная. Меня здесь занимает только психология ее поступков, движений души – ее безоглядность. У меня нет интереса к стилизации фольклорной стихии или, скажем, лубку. Хотя можно было бы пойти по этому пути… Хорошо бы снять картину так, чтобы, зная содержание рассказа, зрители смотрели бы ее с неослабевающим вниманием. Чем замечателен балет? Если не прочтешь либретто, ни черта не поймешь!

Ну, конечно, непростое это дело – браться за знаменитое произведение. Всем знакомое… И вот еще что. «Леди Макбет…» не разрешали снимать потому, что у Лескова нет социальных мотивов ее преступлений. Весь сырбор там, видите ли, из-за любви. Мне же действительно представляется это страшно важным. Особенно сейчас, когда мы разучились любить, не знаем, что это такое. Зато хорошо усвоили, как себя вести, на ком выгоднее жениться, как сохранить себя, не потерять его или ее и так далее. Исчезла человеческая «штучность», само представление о биографии… В этой женщине нет хитрости. Вот в чем вопрос. Река широкая, а тут еще и дождь пошел. Река разлилась и губит все вокруг. Сергей для нее – олицетворение мужского типа красоты, силы, истового физического начала. Да, здесь нет никакой социальности, и оттого я свободен. Свободен в этой ужасной и великолепной своим накалом истории.

Я всегда боялся спонтанного проявления чувств. Там, где в моих фильмах надо было кричать, я микшировал звук. Может быть, именно это качество и пригодится мне в «Леди Макбет…». Не знаю. Но привыкнув на экране к эмоциональному погашению, думаю, именно я должен ставить эту картину. Чтобы не было голого крика. Катерина Львовна не знает, кто она на самом деле, на что способна, что выкинет. И в этом она намного счастливее, чем любой из нас.

Упрямство этого по видимости и по существу мягкого режиссера поразительно. «Пока вы шумите, поспешаете за острыми сюжетами, боитесь время не упустить, я вам расскажу про настоящее, универсальное», – так я слышу его внутренний монолог.

Балаян классикой не спасается, не ищет в ней отдушину. В «Леди Макбет Мценского уезда» не нырнешь, чтобы освежиться или спрятаться от береговых огней. Но, снимая «Леди Макбет…», он находит гармонию, равновесие там, где, казалось, их нельзя даже предположить. Он погружается в другую жизнь, набирает воздух в другом времени, в иной чувственности не для профессиональных упражнений, а для того чтобы подключиться к источнику истового существования. И другого независимого творчества.

Может быть, и надо уяснить, в чем новизна еще одной, балаяновской, интерпретации лесковского шедевра. Но, по-моему, просто настал момент, когда режиссер выбрал себе героиню. Не интеллигентку, эмансипе, или деловую современницу, а бабу, уездную королеву. Катю, Катерину Львовну Измайлову. Не то чтобы идеал (хотя, конечно, и он), но абсолютное женское существо, естество. Безраздельное,

безоглядное. И восхищение берет, и страшно. На этом, собственно, можно было бы поставить точку. Не рассуждать об интерпретации, о прямодушии или наивности режиссера, об отсутствии так называемой современной концепции.

Балаян выбирает лесковский сюжет не для того, чтобы поведать о волнующих сегодня вопросах. Если не о наркоманах, проститутках, подпольных мафиози или эмигрантах, то, скажем, о борьбе души и плоти или о возмездии, неизбежно ждущем тех, кто преступил закон. Он выбирает «Леди Макбет Мценского уезда», оставаясь в плену и изживая собственные пристрастия и привязанности, надежды и страсти.

Уход в себя, глухая оборона при внешней раскованности и изнеженности – закон сохранения энергии, защита от пошлых зависимостей и личного распада героев-мужчин балаяновских фильмов. Недаром женщины его прежних картин были если не стерты, то даны функционально – в связи с неудовлетворенностью, болезнью роста, проблемой самоотождествления их партнеров.

Теперь акценты сместились. Теперь при Катерине Львовне (Наталья Андрейченко) приказчик с прямым пробором, с мужской статью (Александр Абдулов) – просто типаж. Балаян снимает этот фильм как натуралист-зоолог или энтомолог, невозмутимо и любовно разглядывающий Катю как особь, эту диковинную птицу в клетке и в свободном полете, эту бабочку и ее жизнь наособицу. Он упоенно и при этом беспристрастно рассматривает ее лицо, рот, глаза, шею, улыбку, руки, походку. Ее счастливое забытье, раздавленность, решимость. Он фиксирует томительное пробуждение Катерины Львовны. И шаг за шагом, кадр за кадром как бы втягивает публику в одуряющую духоту летнего дня, отупляющую до нескончаемой зевоты скуку. Вот разбудят лучи высокого солнца Катерину Львовну, потянется она в истоме, оправит белоснежную рубашку на спелом теле, обойдет комнату, взглянет в окно. Вот она выйдет во двор, лениво проплывет уточкой, не найдет ничего интересного, задержится у громадных весов на железных цепях. Схватит ее Сергей – попалась птичка. И пошло-поехало…

Балаян рассказывает «житие» провинциальной барыни подробно и неторопливо, упоенно и вдохновенно. Упоение это – живописно до пряности и прозрачности, присущих глазу Павла Лебешева, снимает ли он «Рабу любви», Чехова или Лескова. Фактуру он берет, обнимает легко и сразу, освещает – освящает – ее светоносной наполненностью, лунной призрачностью, живым дыханием материала: скользящей упругостью шелкового платья, нежным золотом душистого меда, основательной добротностью сёдел, влекущей природой. Лебешев, соавтор режиссера, не только «промывает», эстетизирует купеческое гнездо: зеркала, портреты, чашки, самовары, колебание свечного пламени, крахмальные нижние юбки. И мешки с крупчаткой, и крысу, запросто подобранную кухаркой в покоях барыни, и стылую дорогу в острог. Эта насыщенная атмосфера, а также непрерывная звукопись фильма аккомпанируют чувствам Катерины Львовны. Ее скуке, привычкам, прикосновениям, ее безудержному счастью, непокорному отчаянию.

Сдерживая свой темперамент, Балаян выбирает отстраненное изображение. Пасуя перед Катериной Львовной, он ее поэтизирует. Завороженный живой натурой, отгораживается надсадным «балаяновским звуком».

В самом начале, не мудрствуя, режиссер раскрывает карты: что было, что будет. Катя-девочка рассматривает в зеркальце рот с выпавшими молочными зубами. Затем Катерина бредет по этапу и тем же, памятным с детства жестом, обмороженными пальцами держит зеркало, разглядывая ровные белые зубы. Потом – торжественное, постылое венчание с Зиновием Борисовичем. И наконец – в зеркальном отражении заспанное, гладкое лицо Катерины Львовны.

«Свет мой, зеркальце! Скажи / Да всю правду доложи: / Я ль на свете всех милее, / Всех румяней и белее?»

Напомнив зрителям сюжет, Балаян настраивает на переживания неравного брака, почти по Пукиреву. Быть беде или «Грозе». А ведьмы английского происхождения, превращенные на русской почве в черного кота, который снится Катерине Львовне на мужниной постели, рядом с Зиновием Борисовичем, свое пакостное дело исполнят. У Лескова приснившийся кот и месяц – народные приметы будущего ребенка Катерины Львовны. Но Балаян убирает этот немаловажный момент истории своей героини, как и убийство свекра.

Начало и финал сомкнулись в композиции срифмованных кадров, но не только. Пролог («Джульетта – девочка») и эпилог (после самоубийства леди Макбет он вклеивает кадр девочки с зеркалом) обрамляют сердцевину сюжета, ради которого Балаян рискнул взяться за лесковский очерк. Перед нами пройдут картинки – эпизоды сказочной неги, дивных ракурсов, прихотливых режиссерских находок. Всплывут «молочные сумерки», «пеклый жар», разлюбезное житье в жаркой постели, на бескрайнем лугу под безоблачным небом. Здесь Катерина и Сережечка будут играть в жмурки на цветочном ковре среди светящейся листвы, звенящей тишины, кормить друг друга вареньем с ложечки, дурачиться, обмазывая Катины сладкие губы расплавленным шоколадом, венчаться. Балаян придумывает «интермеццо» подобно переломному эпизоду – выезду на пленер семейства Клоуна – в своем первом фильме. Катерина и Сергей в венках из полевых цветов обмениваются сплетенными из цветов кольцами, а на шее у них – снятые с пасущихся рядом лошадей хомуты, которые давят, должны сдавить пасторальных любовников. Пока все радостно, благостно, но близится расплата за свободную любовь «парубка» с «пастушкой», «жеребца» с «кобылкой».

Не Лесков? Так то ж мечтания, видения Катерины Львовны – вроде как сон.

А потом покатится сюжет… с вернувшимся мужем, лицемерным, гадким чаепитием, убийством, с нарастающим равнодушием Сергея, с проснувшейся материнской лаской Катерины к чужому ребенку. Она будет играть с мальчиком Федей в лошадку, поить его чаем с вареньицем. Но Балаян вдруг взрывает это благолепие. Вернее, так. Он как бы забывает, что снимает «живописное кино», что элегические кадры мертвой скуки должны плавно перетечь в поэтически разбуженную страсть. Он выстраивает по-мужски суровый, бесстрашный эпизод, сила которого перебивает мерный ритм надвигающегося конца.

Страдает Катерина Львовна. Злится Сергей, что не быть ему полновластным хозяином. Встретились они во дворе в предвечерний час. Решил он отомстить Катеньке. Схватил за руку, потащил в сарай, запер хлипкую дверь, прислонил барыню лицом к щелистым доскам, задрал юбку и овладел грубо, свински, беспощадно, а потом вытолкал, как девку, вон. Идет, пошатываясь-качаясь, Катерина Львовна по дорожке к дому. Зашлось, оборвалось дыхание.

А сюжет покатился дальше. Убийство Феди, этап, разудалая Сонетка, кустодиевская Фиона… И вновь «интермеццо». Перед финалом. Самоубийством. Лежит на палубе ни жива ни мертва Катерина. Оскорбляют ее Сергей с Сонеткой. Водочки просят, надсмехаются. А Катерина Львовна поднимается, начинает танцевать, входя в раж, собирая силы, приглашая, зазывая Сонетку. И вот они, любимицы, красотки, уже вместе пляшут, отбивая беззвучный ритм, отдаляясь от нас, отрешаясь от вражды и любви. А мы слышим совсем другую мелодию, на рояле – несколько нот – из другой «оперы». Как когда-то танец девочки-старушки, робко оживающей под звуки свирели в «Бирюке», сжимал горло

безысходной тоской, так и этот «простой» эпизод затмевает все изобразительные красоты картины.

Не исключено, что многие зрители почувствуют себя «лиссабонцами», пережившими страшное землетрясение, а наутро прочитавшими в газете стихотворение – «нечто вроде следующего:

Шепот, робкое дыхание,
Трели соловья»…

Эти лиссабонцы, по Достоевскому, «тут же казнили бы всенародно, на площади, своего знаменитого поэта», но, «через тридцать, через пятьдесят лет поставили бы ему на площади памятник за его удивительные стихи». Не сравнивая поэтические дарования Фета, Лескова, Балаяна и Лебешева, можно и вопрос задать: как сегодня воспримется эта версия «Леди Макбет Мценского уезда»? Предугадать не берусь.

После съемок

– Поначалу вы хотели снимать только «этап», а всю историю дать коротко, как завязку. Почему перерешили?

– Я думаю, что снимать только этап было бы ошибкой. Материал очень трудный. Как только приступаешь к нему, начинаешь кадрировать, он, буквально расползаясь, трещит по швам. Да и сам этап, по-моему, не так уж и интересен.

Я вообще ничего не хотел снимать после смерти Феди. После того кадра, когда Сергей дрожал, как лист, перед убийством… И я бегом, бегом к финалу. Что такое финал? Это – развязка. А меня интересует психология, совершенно непонятная логика поступков.

– Разве непонятная? Почему вы начинаете с сюжетного дайджеста?

– Это же не детектив, сюжетные коллизии которого должны быть неизвестны. Здесь, напротив, важно направить зрительские ожидания, предчувствия того, что произойдет и о чем они уже знают. Ведь сначала целых тридцать минут вообще ничего не происходит. Действия как такового нет. Птички, ульи, бабочки, солнце… Кроме того, я снимаю Катерину через зеркало. К чему, спрашивается? Она же не мадам Помпадур. Меня не устраивала декорация и поэтому я придумал зеркала. Мне надо было их оправдать, чтобы потом зрители и критики мне ими не пеняли. И тогда пришла чисто эмоциональная находка. Девочка с зеркалом, и на этапе почти тот же кадр. Так, сквозь зеркальное изображение пластически соединились начало и конец. Ну и зеркало дает мне возможность пристального, внимательного разглядывания, даже вглядывания в Катерину. Я ловлю мгновенные переходы ее настроения, состояния.

– Зачем для шекспировского материала, для душного лесковского пространства вы выбрали такое красивое изображение?

– Мне надо было в первой части фильма запастись красотой, дать как бы ее оболочку. Ведь потом происходят жуткие вещи, и я их снимаю просто, без изысков. Но сначала, для расплавки зрительского погружения, мне необходимо ощущение прекрасного мгновения, как бы летучего существования. Если бы первые три части фильма были сняты жестко, несентиментально, не было бы и финального кошмара, кома в горле. Такое изобразительное решение для меня органично. И в нем – смысл моей экранизации. Сначала зеркала, много зеркал – рождается впечатление кукольности, куколки, лубочной, хотя и не олеографической красоты.

– А что со звуком?

– Звуковой ряд здесь очень демократичен. Вообще картина озвучена почти по-индийски, как в индийском кино. Если б можно было, я запустил бы всамделишную индийскую музыку.

– Да ладно. «Леди Макбет…» не мелодрама.

– Мне не нужна «Леди Макбет…», снятая в суровой, жесткой манере. Ведь по сути этот фильм – моя адвокатская речь, оправдание Катерины.

– Но во всех версиях Катерина Измайлова неизменно оправдывалась, начиная с несентиментального Шостаковича. Это как раз понятно. Я говорю о ровной, невзрывной стилистике вашей картины даже в «некрасивой», по-вашему, второй части, когда вы вводите роскошный кадр подводной борьбы Катерины и Сонетки.

– Просто здесь не все еще доведено до технической кондиции, что очень важно. Вода должна быть не синяя, а серо-бурая. И вообще это – пауза, момент раздумий. История кончилась, но как-то странно ее вдруг оборвать.

– Когда-то вы сказали, что хотели бы добиться максимального отстранения; если включиться в то, что снимаешь, пропадешь. Но «Леди Макбет…» таким образом за горло не возьмешь, хотя, возможно, я не права.

– А у меня тут и нет отстранения. Это моя первая эмоциональная картина. Оно, правда, есть в первых двух частях. Но и только. Вы подозреваете меня в «холодности», но я не согласен.

– Я думаю, что эстетизация этой истории не столько микширует страсти, сколько упрощает героиню.

– Эстетизация воздуха картины, ее настроения нисколько не задевает сути происходящего. Что же до «луча света в темном царстве», то, я думаю, это так и есть. Я пытался снять историю о безразмерной любви и безраздельной боли. Катерина Львовна мучается после содеянного. У меня даже Сергей мучается и боится. Бога боится. Ему страшно возмездие после убийства Феди. Между прочим, тогда становится понятным, почему на этапе она ему противна, он даже брезгует ею.

– Откройте книгу:

«“Прокляни день твоего рождения и умри”. Кто не хочет вслушиваться в эти слова, кого мысль о смерти и в этом печальном положении не льстит, а пугает, тому надо стараться заглушить эти воющие голоса чем-нибудь еще более безобразным. Это прекрасно понимает простой человек: он спускает тогда на волю всю свою звериную простоту, начинает глупить, издеваться над собою, над людьми, над чувством. Не особенно нежный и без того, он становится зол сугубо».

Так или иначе вы снимаете сцены из купеческой жизни, переведенные в свои картинки, пластику. Мне ясно, что время, когда снималась и выйдет картина, вас не слишком занимает. Точнее, вы прислушиваетесь к потребностям своего внутреннего времени. Как вы однажды сказали, «ее переживания – мои переживания». Я могу понять, для чего поставил Рязанов «Бесприданницу» или, скажем, Кончаловский – «Дворянское гнездо». Речь идет о концепции. Давным-давно вас обвинили в том, что «Бирюк» – «культурная» экранизация. А «Поцелуй» – слишком вольная. Сегодня вам будут пенять мелодраматизмом, ну, эстетским.

– Я не хотел ни мелодрамы, ни костюмного фильма. Я поставил Лескова исключительно из зависти к сильным чувствам. Я привык гасить свои эмоции. «Леди Макбет…» – исчерпанная история любви, история о пагубной, таинственной силе страсти, о любви, закаленной, прокаленной жутью, болью. Это, знаете, как рана – страшно в нее заглянуть…

ХУДОЖНИК И ЕГО МОДЕЛЬ

– **В**от приходит человек *и говорит: «Напишите портрет такой-то». Ты ее знаешь, но должен нарисовать очень привлекательной, лишив известных тебе неприятных черт. Ты – художник. И находишь такую деталь, которая вовсе не бросается в глаза, почти невидима. Но по которой тем не менее становится ясно, что эта женщина собой представляет. Может быть, это раскроется через много лет… Главное, однако, заключается в том, чтобы она этого не заметила. Тогда и выходит «очень похоже, очень красиво». Можно даже лишнее украшение добавить.*

Думая о фильмах Балаяна, в лукавстве их автора не заподозришь, но и откровенным вряд ли назовешь. Они демократичны и коварны для толкований, как наброски к исповеди с шутливой автопародией, как признания с мистификацией. Это нерасторжимый процесс – путь от поэта к режиссеру: от лирического «я» к отдельному месту Балаяна, мечтавшему о карьере актера, но усмотревшему в лицедействе женское начало, поэтому решившему стать режиссером.

– Я работаю на интуиции. Может быть, оттого, что недостаточно образован. Мне важно, чтобы было задето, так сказать, нервное окончание, а прореагировав, часто бессознательно, ты, что называется, включаешься. В сущности, отвечаешь какому-то посылу извне, когда что-то в тебе отзывается и, вдруг замкнувшись, взвинчивает… Происходит нечто помимо твоей воли, ибо выбор уже свершился как бы за тебя – без тебя – раньше. Ведь самая первичная пульсация замысла и у больших и у маленьких режиссеров почти всегда неосмысленна. Мне дают читать массу сценариев, и я часто говорю: «Замечательная вещь, но в мою пластику она не входит». Я не говорю: в мое кино, именно в пластику. Вот стоит в кадре человек. В какую сторону он пойдет? Есть дежурное правило: актеры отыграли, пошли налево, потому что туда идти как раз не следует. А я не знаю, должны ли они в самом деле идти направо? И иду не «от этого». Когда я жил в горах и еще не бывал в больших городах, то все мечтал увидеть ровный ландшафт. Теперь я думаю, какое же счастье, что я там родился. Ведь раньше представлял, что за этой горой начинается другая замечательная жизнь. Но за этой горой возвышалась другая гора, а за той – третья. Это, видимо, развивало поэтическое сознание. Недаром на востоке гораздо больше поэтов, чем прозаиков. Прекрасным поэтом может быть и человек, который мало что видел. А прозаик должен иметь опыт и массу специальных знаний. Впрочем, как и режиссер.

Балаяну важно удержать равновесие стихийного, навеянного снами и детскими грезами, исповедального высказывания и неких собственных хитростей нарушения профессиональных законов ремесла.

Стиль Балаяна мы угадываем сразу. Но в чем, собственно, состоит только ему присущий способ повествования, определить не так просто. Жесткие формулировки, аналитические раскладки только путают и в итоге мешают отдаться впечатлению. Стремясь обнаружить, свести следствия к причинам поведения его героев, зрители попадают впросак, отдаваясь заразительной и импульсивной поэтике балаяновских фильмов.

Магия этого режиссера в подспудном, как в сновидении или воображении, в реальном, как ритмическая строфа, давлении повторяющихся образов.

Поставив «Каштанку», он рассказал о Клоуне, безбытном художнике, уставшем холостяке, привязанном к своим ученикам как к собственным детям. Инстинктивная тоска Каштанки по прошлому обернулась для добрейшего,

по-женски чувствительного Клоуна драмой – расплатой за иллюзию нехитрого счастья. Ностальгия по дому, по самому запаху детства, истребленному ранжированной жизнью артиллерийской бригады, пронизывала «Поцелуй». Все герои Балаяна, так или иначе, заключают в себе детское начало. Исступленный в гневе, заботливый Бирюк. Макаров, сохранивший к сорока годам детскую болезнь – полеты во сне – признак взросления. Алексей из «Талисмана», подвергающий себя испытанию на право быть не мальчиком – мужем, оберегающим жену, почти девочку. И в «Филере» возникает та же тема.

Стремление к душевному равновесию, непосредственность чувств и реакций сочетаются в его фильмах с драмой несбалансированного состояния человека, условия жизни и даже поступки которого тянут в одну сторону, а склад натуры, внутренний голос – биоритм – в другую. Такой сбой между индивидуальными притязаниями и их реальным или возможным осуществлением ведет к неоднозначной концепции личности, к размытой, двойственной поэтике.

Балаян рассматривает своего героя, как художник – модель. Жажда натуры, непокореженного естества – эмоциональное проникновение в как бы неотрефлексированную сущность человека или, напротив, внимание к его беспокойству, сомнениям – побуждают режиссера вглядываться вновь и вновь в, казалось бы, хорошо знакомое, но все же до конца не открытое лицо. Он четырежды снимает Янковского, нисколько не заботясь о мнимом однообразии, подобно приверженности Модильяни одному и тому же, на первый взгляд, человеческому типу. Балаян разрабатывает – мнет с разных сторон – однажды избранную модель не только в силу привязанности, но стараясь в известном обнаружить тайное, в благом – дурное и наоборот. Он пытается понять, может ли его герой примирить в себе непримиримости, способен ли преодолеть страх выбора себя настоящего, выстоять в навязанных обстоятельствах. И в любом случае проявляет к нему сочувствие.

Балаян неуклонно, не боясь упреков в повторении или монотонности задач, гнет свое, проверяет на прочность избранного героя в разных жизненных ситуациях. Его кинематограф нацелен на человека, интеллигента по духу, внутренний мир которого захватывает режиссера, как неведомые, еще не опознанные планеты. Упрямство, с которым Балаян на протяжении многих лет испытывал своего героя, связано отчасти с возмужанием и зрелостью самого режиссера. Они как бы друг друга довоплощали, друг на друга оглядывались. То, чего не доставало одному, с избытком было в другом, в чем один не чувствовал уверенности, другой преодолевал с легкостью. В этом смысле авторское кино Балаяна интимно, как лирическое послание.

Такая самодостаточность – целительная для художника, опасная для режиссера – охраняла Балаяна от конъюнктуры, суеты, искушений. Она же сковывала возможности, гасила амбиции. Жизнь и быт режиссера входили в конфликт с его натурой художника.

Как-то в передаче «Кинопанорама» Никита Михалков задал Балаяну вопрос: «Если сейчас скажут, снимай все, что хочешь, найдешь ли что сказать?» Балаян едва ли не с ленцой ответил, что ему всегда – и теперь и раньше – было что сказать. Таким людям, гордым и общительным, легко и трудно, потому что не на кого свалить промахи и ошибки. Только на себя. Ну, а это уже не нашего ума дело.

– В том сценарии, который я выбираю, каждый персонаж должен поступать, как я. Поэтому в моих картинах нет полифонии. У меня практически нет кадров без героя. Таковые могут возникнуть лишь в том случае, если он, допустим, вышел, а кто-то остался. И любой эпизод мне надо загнать в эту струю. Любой микросюжет подвести к герою. Параллельный монтаж дает потрясающие возможности, но они меня не интересуют. Я увлекаюсь только тогда, когда наблюдаю за человеком. Ошибочны

мои представления или правомерны – не знаю. Но это – мое, и отступать, я думаю, не имеет смысла. Я пытаюсь передать любому персонажу картины в любой ситуации только мое собственное видение. Собака, появляющаяся в кадре, должна поступать так же, как поступил бы я в ее положении. И нет ни одного человеческого поступка в тех сценариях, что я читал, которые были бы мне не доступны. Нет такого предела негодяйства или сверхблагородства, которые я бы не совершил. В своем воображении, разумеется. Но не это самое главное. Я страдаю от собственного монологизма, и меня как бы отягчают мои фильмы. Словно бы я лишаюсь чего-то важного, от чего-то ограждаю себя. Поэтому они порой могут показаться однотонными, однообразными.

Меня сковывает съемочная площадка, хотя это никому не бросается в глаза. Еще до начала работы, закрыв глаза, всего лишь за одну секунду я вижу будущий фильм, который никогда не сниму. Никогда из-за погоды, пленки, техники, актеров не воплотится то, что сложилось в голове. И если во время «просмотра фильма» моим внутренним зрением происходит какой-то разрыв, оттяжка, волна – то это меня держит. Тогда я пытаюсь снимать до конца, наивно полагая, что получится. И только эти минуты доставляют мне наслаждение. Ну, конечно, спасает и определенного рода честолюбие, ответственность…

То, что я хочу снять, можно изложить в пяти словах. Все умственные проблемы ими исчерпываются. Но что-то совершенно неожиданное может завести меня на этот, конкретный съемочный день, придать мне энергию. Наконец, заставить просто физически двигаться и создавать впечатление, что я занимаюсь большим настоящим делом. Моя работа начинается с полного несоответствия тому, что я заранее придумал. Ибо в реальном плане все сразу же становится неадекватным тому, сложившемуся в голове фильму, который я уже успел полюбить. Для него как бы исчезают жизненные основы, и он рассыпается. Становится чужим. Здесь, на площадке, надо не столько жестко знать – что, кого, куда, – сколько чувствовать. И доверять этому чувству. Когда пишешь для редактора или думаешь для себя, все должно иметь смысл. А на экране ты должен стараться все обессмыслить. Вернее, все должно казаться как бы бессмысленным, необязательным. Вот когда движется вулканическая лава или, к примеру, змея, а для меня это самое страшное на свете, я не понимаю, как это происходит. Так и в фильме должно быть что-то непонятное, неразгаданное. Мне кажется, это вполне азбучные вещи.

Дали, будучи выдающимся сюрреалистом, был одновременно гениальным рисовальщиком. На его примере при желании можно докопаться до того, к чему вообще стремятся режиссеры. Этот замечательный живописец, реалист, умеющий создавать вторую, «похожую» реальность, вдруг расчленяет время, сам рисунок, ритм картины, то есть поступает как отменный режиссер. Он мог бы быть даже гениальным режиссером, но именно поэтому мне он как художник не близок. Мне больше нравятся его реалистические вещи, а не надуманные, великолепные сюрреалистические композиции. Поступая как режиссер, он синтезирует холст, а этого, мне кажется, делать не стоит, потому что живописное полотно – это одно мгновение или человеческие глаза, или колорит… Но важно ведь совсем другое. Не то, что мне нравится ранний, а не поздний Дали или, скажем, Пикассо. Важно, что они, гении, способны делать то, что хотят.

У режиссеров, конечно, совершенно другие проблемы. Передо мной, в частности, стоит задача: как бы навести косметику во время монтажа. Как исправить некоторую однозначность изображения, добиваясь иллюзии многомерности. Вот я и компенсирую собственное упрямство, несовершенство драматургии и так далее. Этот период для меня самый тревожный, страшный, но и

самый царственный, независимый. Надо только помнить, что ты клеишь материал отснятый, а не задуманный. Плохо ли, хорошо получилось – поезд, как говорится, ушел. Изволь выкрутиться из того, что есть. А вся нюансировка, все любимые, заготовленные тобой идеи, придумки теперь не имеют значения. Необходимо проникнуться именно этой плотью и не монтировать сценарий. Многие фильмы, которые я не принимаю, чужды мне именно по этой причине.

Балаян – автор томительно-нежных и яростных – уязвимых – картин, исполненных страсти и скрытой горечи. Он ставит фильмы о беззащитных героях, чья ранимость – залог живой натуры, а чувство собственного достоинства – талисман внутренней независимости. Трезвый, лишенный иллюзий взгляд режиссера сосредоточен на лице его героя, которого Балаян проверяет на прочность или неустойчивость.

При всех удачах и просчетах Балаян идет своей дорогой – иногда вслепую, на ощупь, иногда прямиком к намеченной цели. Тяготея к высоким задачам, знает вкус и к домашним радостям. Трудность только одна: остаться самим собой. Он всегда был последователен в соединении противоположных пристрастий, намерений. В нарушении привычных представлений о неожиданном и очевидном, своем и чужом. В приверженности к артистизму, беззащитности, испытанию масштаба личности, к иронии. Всё вместе.

«Всю жизнь я быть хотел, как все,
Но век в своей красе
Сильнее моего нытья
И хочет быть, как я».

1988. Из последнего разговора

– Мы подсознательно опасаемся борьбы, конкуренции. Хотим жить тихо, мирно, без опасных для здоровья сквозняков. Я думаю, что режиссер – не такое уж нежное растение, требующее для выживания особых условий. Каждый из нас может оказаться в трудном положении, не оправдать надежд, не выдержать того самого творческого климата работы, которого сами же добивались. Что ж, надо закаляться. У меня, скажем, есть кольчуга, наколенники – хорошо, если пули попадают туда. Глупо мечтать о скафандрах, о герметичной защите.

– Ваш и мой любимый Чехов говорил, что писатель не должен нуждаться, думать о хлебе насущном, чтобы свободно отдаваться работе, иметь возможность путешествовать. И он же уверял, что для настоящего творчества надо быть бедным.

– Я думаю, что любая однозначная позиция обкрадывает наше проникновение, так сказать, в предмет и чисто художественные возможности режиссерского видения. Не исключено, что теперь каждый из нас сможет беспрепятственно ежегодно снимать по картине. Предполагается, что за прошедшие годы мы достаточно накопили… Однако такие условия работы меня, как ни странно, не очень привлекают. Может быть, потому, что не готов к ним. Больше того, я согласен еще пять лет не снимать, но только по своей воле. То, что какое-то время я был в простое, касается меня одного. Трудности возникали от несоответствия моих потребностей планам студии, еще по каким-то причинам.

– Но сейчас кажется, что «нам нет преград…»

– Это опасно. Те режиссеры, фильмы которых с трудом выходили на экран, подвергались резкой критике, могут начать делать что-то чуждое себе, так как от них будут ждать того, чего они в принципе дать не смогут – иначе им придется ломать себя. Предвидеть заранее, конечно,

невозможно, и я уверен только в одном: управлять кинопроизводством должны опытные профессионалы, толковые административные умы, обязанные давать жить режиссерам разного уровня. Кому что нравится: кто-то предпочтет Балаяна, другой – Германа, третий выберет развлекательное кино. Не следует за счет одного, пусть сверхталантливого человека, душить другого, менее одаренного. Если, разумеется, он не конъюнктурщик. Я против хирургического вмешательства и крови в тех случаях, когда этого можно избежать. Может, моя точка зрения покажется несовременной, вернее, несвоевременной, но я убежден в своей правоте. Виктор Розов, анализируя в «Литературной газете» теленеделю, замечательно сказал: «Нам в передаче показывают алкоголика, но у него есть сын. Завтра он пойдет в школу, а его будут травить разоблаченным по телевизору отцом».

Многие из нас так привыкли лгать, что иногда самая что ни на есть правда может показаться искажением действительности. Так же, между прочим, происходит и в восприятии искусства. Мы, всецело отдаваясь инстинкту самосохранения, не хотим в другом человеке, в герое фильма или спектакля увидеть себя. Удивиться, ужаснуться себе, а не кому-то еще. Не оттого ли мы пеняем на непонимание начальства, чиновника? Но здесь же все ясно, привычно. Печальнее, когда наш брат, человек нашего круга, не хочет вглядеться в «чужие» глаза.

Суть не в том, что кому-то не нравится фильм. И мой, в частности. Каждый имеет, как говорится, право. Но когда все начинается и завершается готовой оценкой – неважно, одобрительной или негодующей, – возникает нечто вроде игры между партнерами, преследующими разные цели.

– Вы говорите об этической позиции. Но критик не обслуга режиссера.

– Себя-то я считаю адвокатом, а не прокурором. Слова Достоевского «искать в человеке человека» мы вспоминаем чаще всего тогда, когда нам удобно. В кино есть еще много пустых долин, в которых не рассмотрен человек во всей его противоречивости, сломленности, исканиях. Если бы трансфокатор позволил углубиться в его сознание, то я направил бы камеру туда, поглубже. Мы еще мало вглядывались в душу, внутренний мир современного человека – через микроскоп. В этом смысле нас должна вдохновлять русская литература XIX века. Ведь наша духовная полноценность состоит, в частности, и в сострадании, милосердии к каждому. И оступившемуся, и не нашедшему вдали огонька, и, возможно, даже преступившему. Все дело в стремлении докопаться до причин.

– При нашей жажде социальной справедливости не менее актуальным остается вопрос и о терпимости друг к другу.

– Я это называю правом на индивидуальное поведение. Невозможно человеку запретить оставаться самим собой.

– Каштанка у Чехова думала: «Нет! Так жить невозможно! Нужно застрелиться!» Вы никогда не успокаивали.

– Мои герои знают жуткое и упоительное состояние «бездны мрачной на краю». А это очень важно. Важно пережить, а не заболтать в себе что-то главное, или еще не открытое, или только вызревающее. Сейчас мы с каким-то вожделением открываем газеты, рассчитывая найти материал для «острого» фильма. Но это не только легкий путь, а своего рода конъюнктура, хотя побуждения могут быть самыми благородными…

Хорошо, что режиссеры должны в скором времени покинуть штаты студий. Вот и я в их числе никому не буду обязан: ни Киеву, ни Москве, ни Еревану. Попробую жить без «прописки». Рискованно? Ну, думаю, на какое-то время прекрасно. Пока, надеюсь, будут приглашать, потом, наверное, перестанут. На смену нашему поколению придет новое. Будет ли оно лучше, творчески более состоятельным – вопрос другой. Но оно и будет – другое.

Суренчик

Кариночка

братик с сестричкой

Суренчик

Кариночка

Суренчик и Кариночка

Сурен

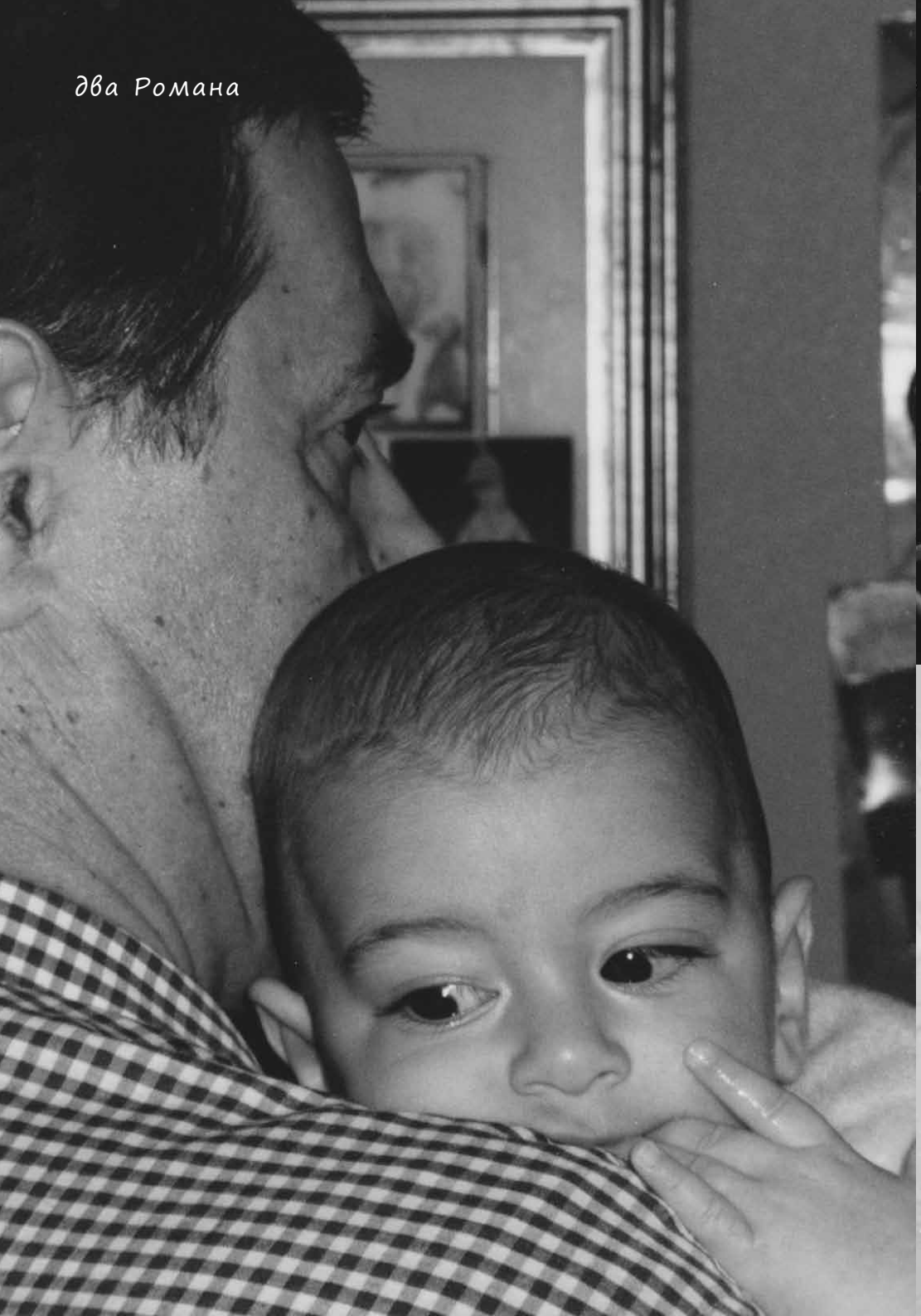
Наташа

Карина с Ромочкой

Суренчик

Карина

два Романа



Ромочка

Уже Роман

СОДЕРЖАНИЕ

Двадцать лет спустя 4
Если бы 32
Ес мтаберумем 37
Клоун с собачкой 43
Леший 49
Живая натура 55
Чеховский герой наяву и во сне 69
Несколько персонажей в поисках автора 77
Интермеццо 89
Тема судьбы 95
Леди Макбет 107
Художник и его модель 115

Все права защищены
Перепечатывание и переводы разрешаются
только по согласию автора и редакции

По вопросам заказа и приобретения
литературы обращаться по адресу:

ИЗДАТЕЛЬСТВО «ДУХ І ЛІТЕРА»
Национальный университет «Киево-Могилянская академия»

Свидетельство о государственной регистрации печатного СМИ
Серия КВ № 5725

ул. Волошская, 8/5, комн. 210, Киев 70, Украина, 04070
Тел./факс: +38(044) 425-60-20
Сайт: http://duh-i-litera.com
E-mail: litera@ukma.kiev.ua

Предоставляем услуги: «Книга – почтой»